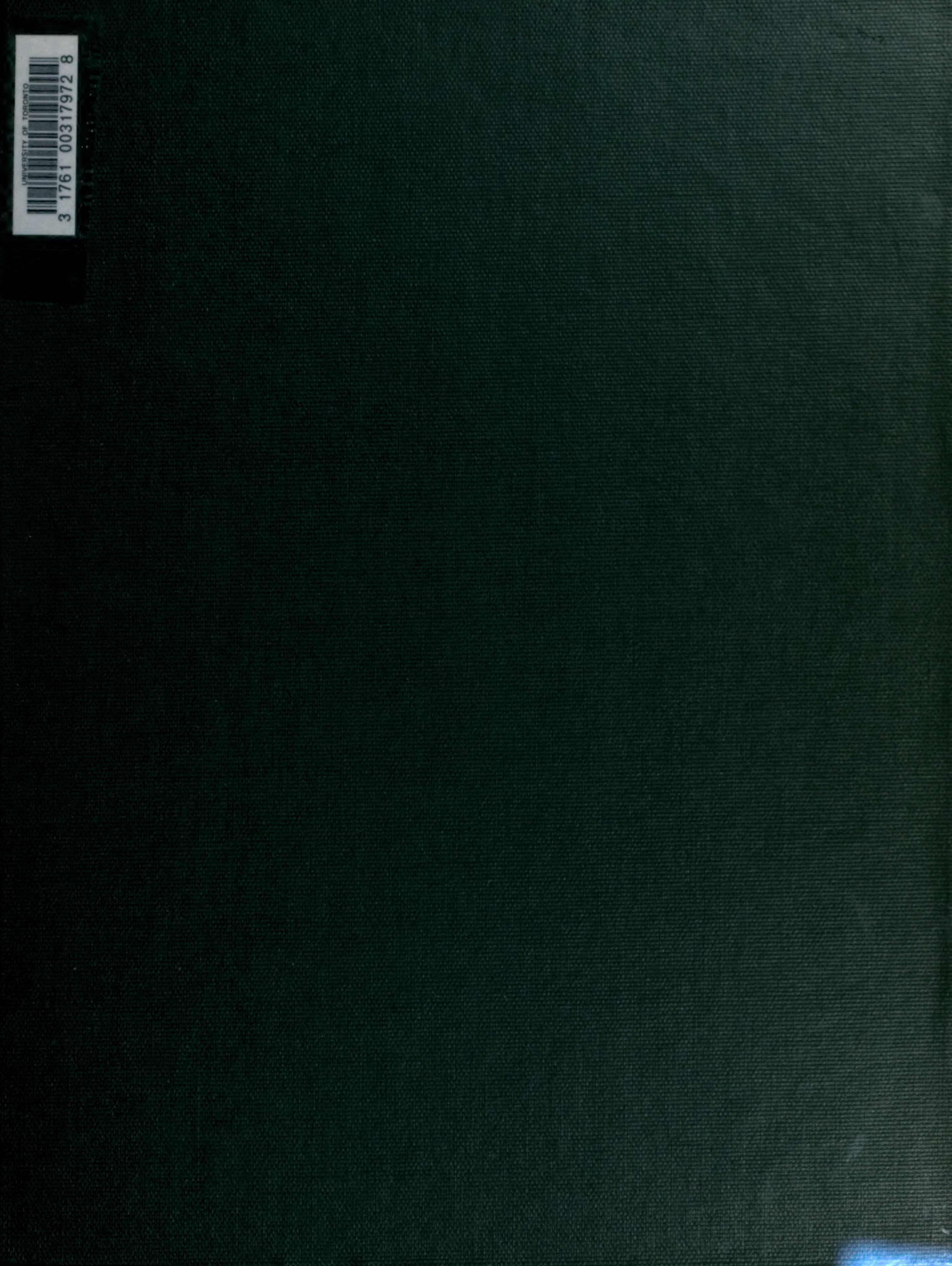

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00317972 8

HISTOIRE GÉNÉRALE

DE

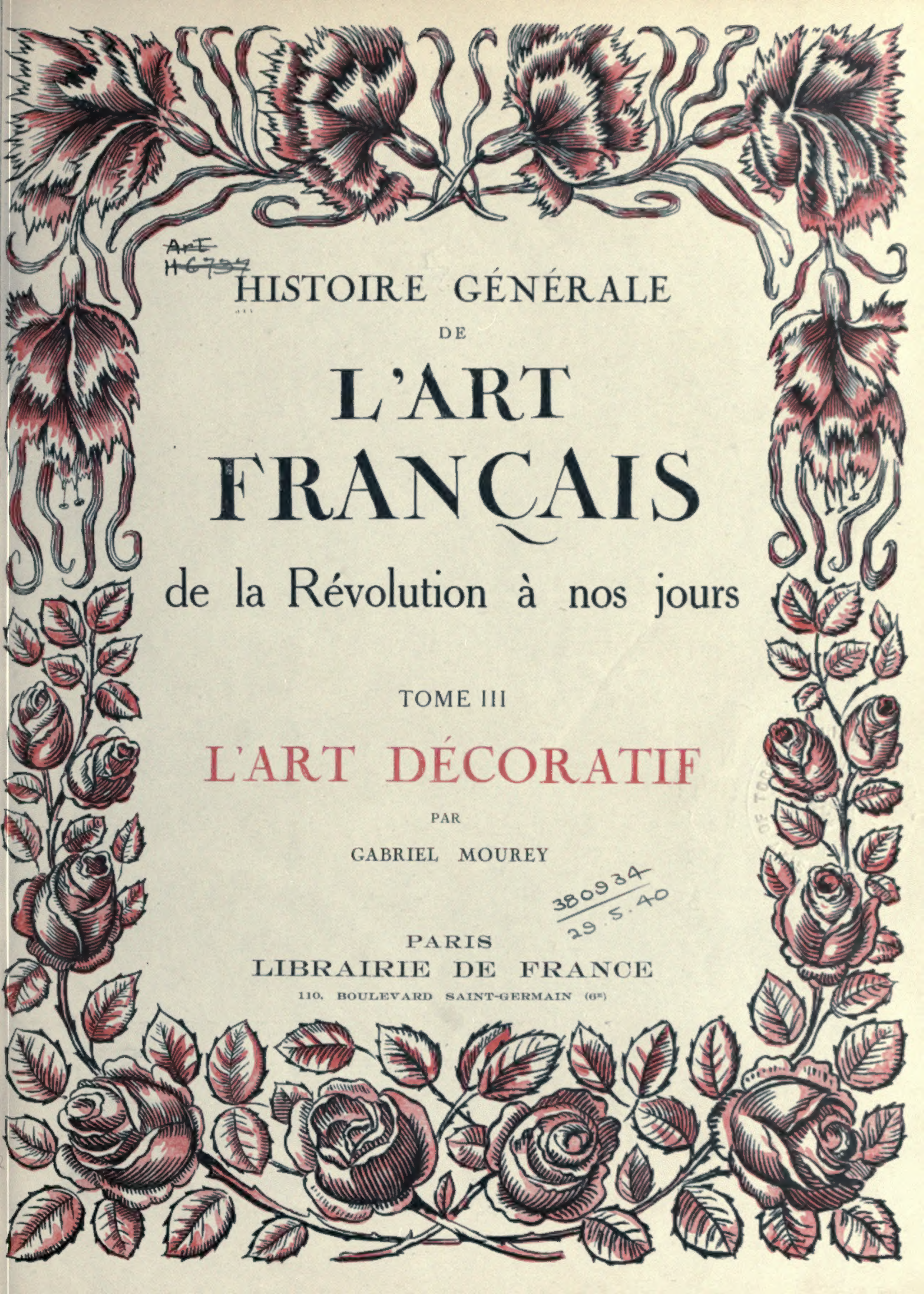
l'ART FRANÇAIS

de la Révolution à nos jours

TOME III



LES ARTS, Frontispice gravé sur bois par GALANIS.



HISTOIRE GÉNÉRALE
DE
L'ART FRANÇAIS
de la Révolution à nos jours

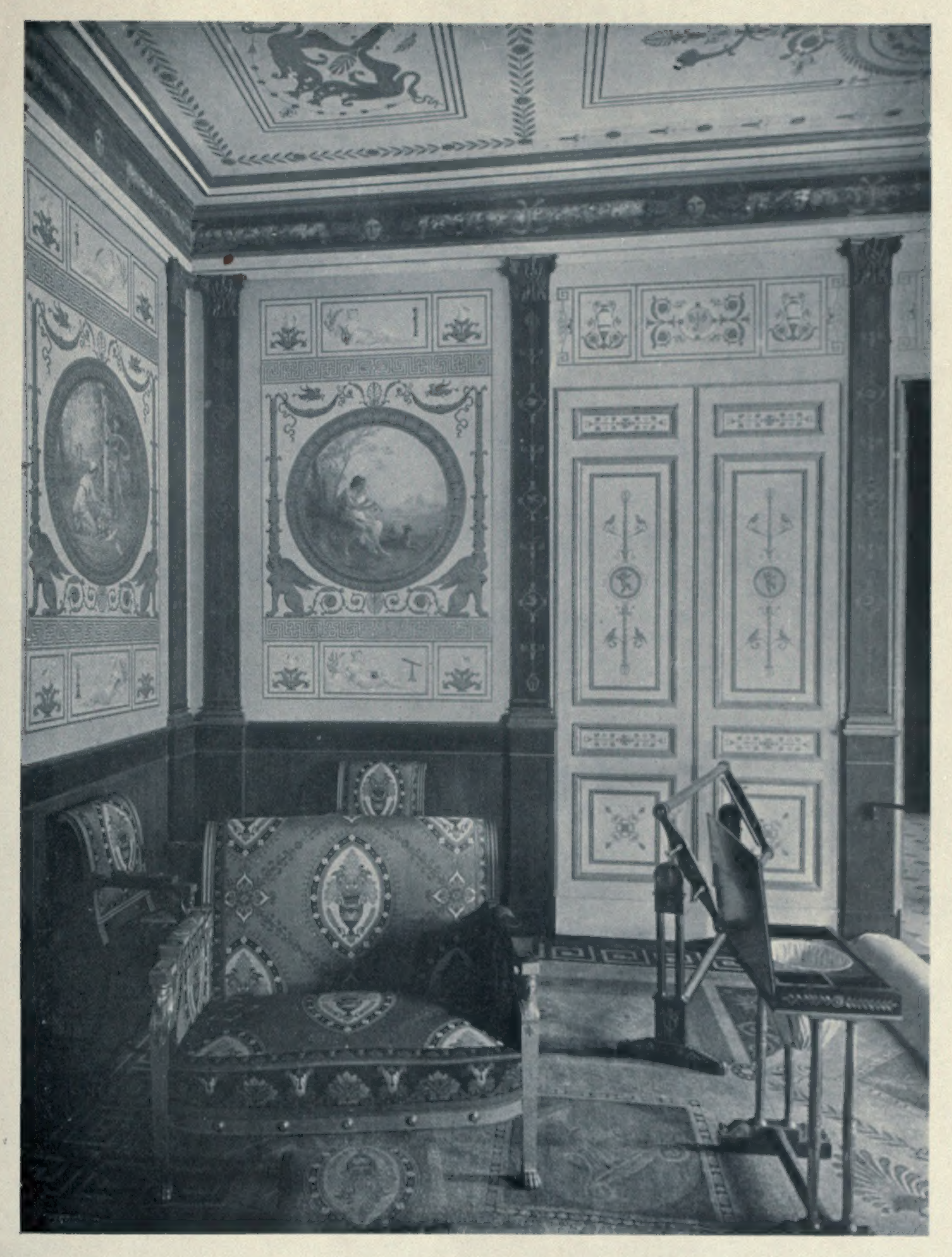
TOME III

L'ART DÉCORATIF

PAR

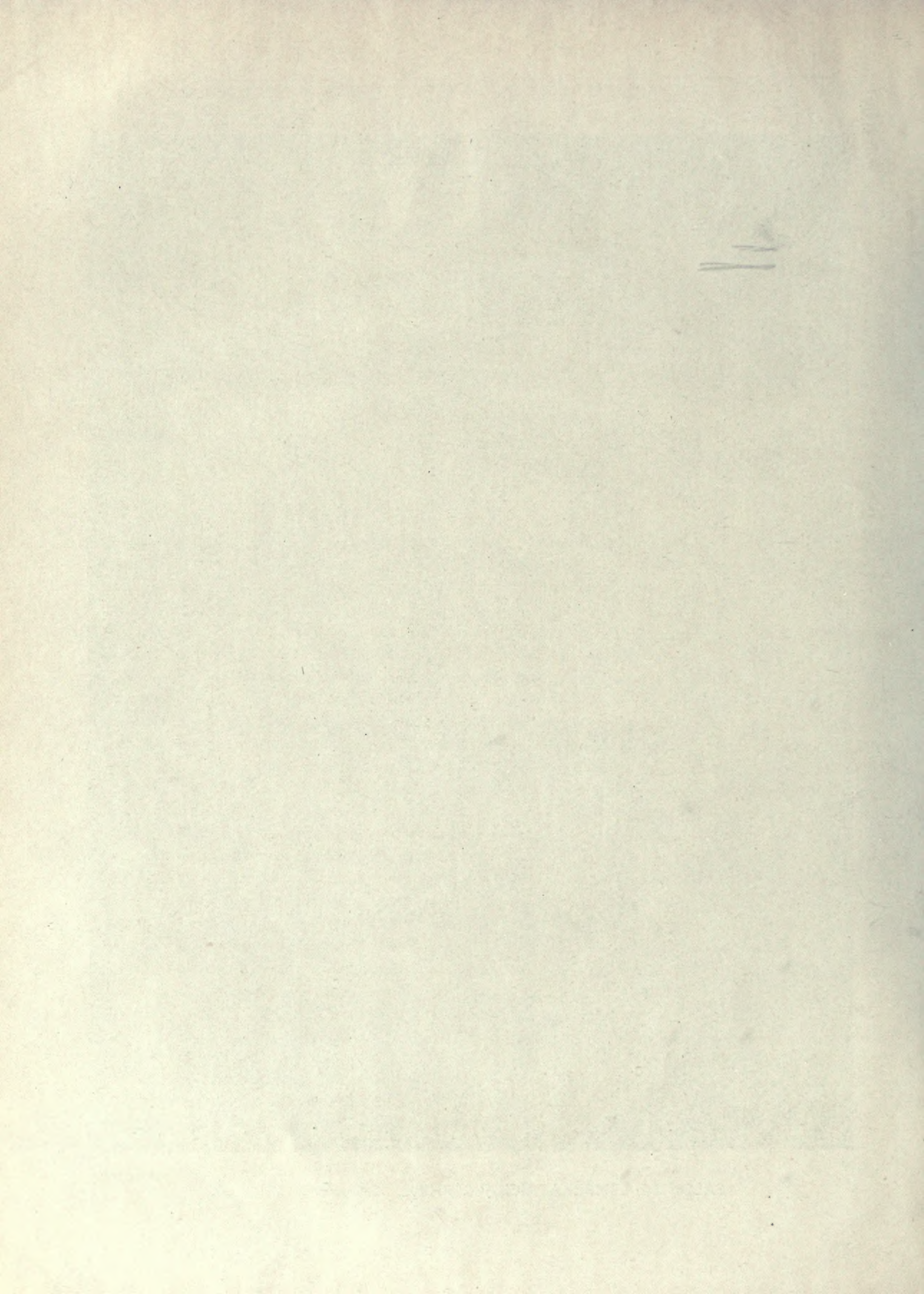
GABRIEL MOUREY

PARIS
LIBRAIRIE DE FRANCE
110, BOULEVARD SAINT-GERMAIN (6e)



(Phot. L. P.)

SALON DE L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE. (Château de la Malmaison).





Huche française du XVe siècle. (Musée de Cluny). (Photo Giraudon)

INTRODUCTION



'est un fait historique, artistique, économique et social fort surprenant et d'une bien plus grande importance qu'on ne l'a cru trop longtemps, que l'espèce d'impuissance dont il faut constater qu'a été frappée la France durant les trois derniers quarts du dix-neuvième siècle dans le domaine des arts décoratifs. Le style Empire excepté, l'on peut dire que ce siècle n'a donné naissance chez nous à aucune création ni d'architecture, ni d'art industriel comparable à celles qui pendant près d'un millier d'années, depuis Charlemagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, tantôt de façon intermittente, tantôt sans interruption, comme à partir du règne de Louis XIV, ont assuré à l'art de la France un rayonnement universel, pour ne pas dire, une universelle suprématie.

La chose semblerait moins étonnante si, en ce qui concerne la littérature, la musique, la peinture et la sculpture, le dix-neuvième siècle français avait été un siècle médiocre et stérile. Mais il devient chaque jour plus évident et plus incontestable — même aux regards de ceux pour qui le passé n'a de valeur qu'en raison de son éloignement et qui n'osent encore se prononcer sur les mérites du dix-neuvième siècle à cause qu'ils s'en trouvent trop rapprochés — que, pris dans son ensemble, ce siècle est un des plus riches et des plus féconds qu'ait connus la France. Aussi ne parvient-on pas à s'expliquer qu'ayant engendré des écrivains comme Chateaubriand, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Balzac, Stendhal, Sainte-Beuve, Flaubert, Taine, Baudelaire, Verlaine, des musiciens comme Berlioz, Gounod, Bizet, Debussy, Fauré, des peintres comme Ingres, Delacroix, Daumier, Corot, Puvis de Chavannes, Chassériau, Courbet, Manet, Cézanne, Renoir, Claude Monet, des sculpteurs comme Rude, Barye, Carpeaux, Rodin (pour ne citer que les plus glorieux) il n'ait point produit d'architectes et de décorateurs d'un génie égal au leur et qui auraient été capables d'incarner, comme eux, dans leurs œuvres l'esprit et les mœurs, l'âme et l'idéal, la conception de la beauté, de la nature, de la vie, de l'art des générations dont ils furent les contemporains, et de créer des œuvres d'architecture et d'art décoratif aussi originales, aussi puissantes, aussi neuves, aussi parfaites, aussi charmantes, aussi magnifiques que celles au bas desquelles ces écrivains, ces musiciens, ces peintres, ces sculpteurs ont apposé leur signature.

S'il en avait été ainsi, le prestige universel n'aurait point été éclipsé, qu'avait su conserver l'art décoratif français jusqu'à la fin du XVIIIe siècle et que la diffusion du style Empire avait fait briller d'un dernier éclat. Imaginons qu'entre 1830 et 1900 aient vu le jour des architectes et des décorateurs doués seulement d'un talent égal à celui de Percier et Fontaine et qui aient su adapter leurs conceptions à l'évolution des idées et des mœurs et aux découvertes scientifiques de leur époque et qui, au lieu de s'en tenir à la copie des



(Photo Giraudon)
Pectoral en or avec pâtes d'incrustation de Ramsès II.
(Musée du Louvre).

droit de se demander si, nés deux cents ans ou cent ans plus tard, les mêmes artistes qui sous Louis XIV, sous Louis XV, sous Louis XVI ont créé les styles que l'Europe entière a tour à tour imités, auraient réussi à en faire autant sous Louis XVIII, sous Charles X, sous Louis-Philippe, sous le Second Empire ou sous la Troisième République. Le doute est permis, pour bien des raisons, d'ordre artistique, d'ordre politique, d'ordre moral et d'ordre social.

Sous l'Ancien Régime, en effet, surtout au Moyen Age, et jusqu'à la fin de la Renaissance, l'unité de l'art était un dogme vivant auquel nul ne se fût avisé de toucher, devant lequel tous s'inclinaient, aussi bien l'élite que la masse, les artistes eux-mêmes d'abord, puis le Souverain, le clergé, la noblesse. Ce que nous appelons les Beaux-Arts, en opposition avec les autres arts, les arts dits mineurs, les arts appliqués, n'exis-

styles précédents, se soient souciés avant tout de satisfaire aux exigences, aux conditions, aux nécessités, aux besoins, aux aspirations de la vie sociale de leur temps, infiniment plus différente de la vie que l'on menait en France cinquante ans plus tôt que ne l'était de la vie que l'on menait en France à la fin du XVIIe siècle, celle que l'on y menait au début du XVe siècle, il apparaît bien hors de doute que la crise artistique et par suite, économique qu'ont traversée nos industries d'art durant la dernière moitié du XIXe siècle ne se serait pas produite, ou en tout cas, n'aurait pas eu la gravité que l'on sait. Car ce qui avait assuré à nos productions d'art décoratif, pendant tant de siècles, hors de nos frontières, un si éclatant succès, c'était leur originalité, leur nouveauté incessante, c'était aussi leur incomparable perfection technique : du jour où nos architectes et nos décorateurs n'ont plus fait autre chose que démarquer les formes du passé, du jour où nos artisans, qui n'avaient nulle part au monde de rivaux pour l'esprit et le fini de l'exécution, le goût, le sens de la mesure, la liberté et l'ingéniosité techniques, ont eu perdu, à ces stériles et fastidieuses besognes de copistes, leurs qualités si précieuses, c'en a été fini; les marchés étrangers nous ont fermé leurs portes.

⁂

Il faut convenir aussi que les conditions de la vie privée et de la vie publique ont subi, tant en France qu'à l'étranger, durant les trois derniers quarts du dix-neuvième siècle de telles modifications, que l'on est en



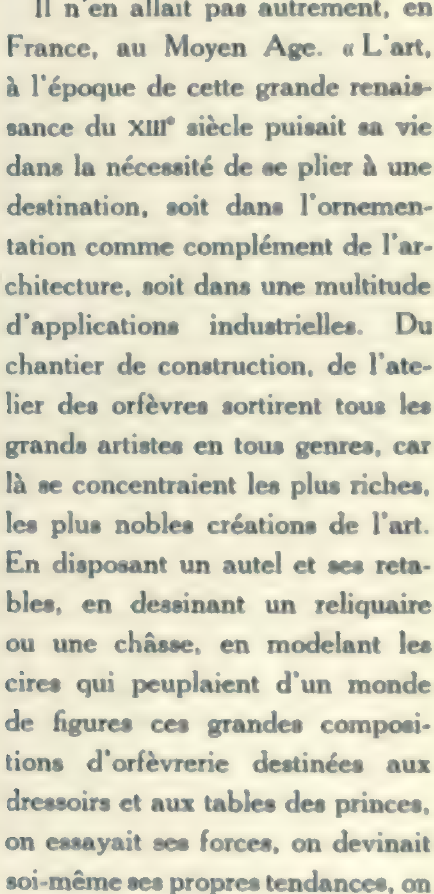
(Photo Giraudon)
Bijoux étrusques en bronze.

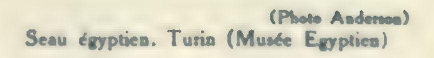


(Photo Giraudon)
Tabouret égyptien. Époque saïte.

tait pas; l'artiste, quelle que fût la spécialité qu'il pratiquât, qu'il fût orfèvre ou peintre, verrier ou sculpteur, émailleur ou maçon, n'était qu'un homme de métier, un artisan et il ne serait jamais entré dans l'esprit de celui-ci qu'il exerçât un métier plus noble que celui-là, qu'il fût, parce qu'il était peintre, supérieur à un orfèvre ou, parce qu'il était sculpteur, supérieur à un verrier. Et l'architecte était véritablement « le maître de l'œuvre ». Le Moyen Age n'avait fait d'ailleurs en cela que suivre, sans le savoir, l'exemple de la Grèce. Le comte de Laborde, Viollet-le-Duc, et avant eux, Emeric David ont fort bien montré les analogies qui existent entre les méthodes de formation de l'artiste, les procédés de travail, la conception de l'art à la belle époque grecque et à la belle époque française et comment « les grandes époques de l'art et les renouvellements caractéristiques qui marquent les phases de son histoire, coïncident avec les grandes constructions (1) ». Les Grecs, comme les Français du Moyen Age, pratiquaient, toutes différences d'époque, de climat, de civilisation laissées de côté, le même art intimement lié à la vie et intimement approprié à la vie, qu'il s'agît de construire un temple ou une cathédrale, un théâtre ou un hôtel de ville, de modeler une forme de vase ou de sculpter une image de dieu, d'orner le porche d'une église ou d'enluminer un manuscrit, de composer une charpente ou de ciseler une châsse. « Socrate remontant aux principes éternels du beau, démontrait aux différents artistes, à l'armurier Psitias comme au peintre Parrhasius, comme au philosophe Aristippe, que la beauté d'une femme accomplie, la beauté d'une coupe, la beauté d'un casque, la beauté d'une cuirasse, étaient une seule et même chose, et que les formes de ces objets différents étaient assujetties à de mêmes lois (2) », et que « s'ils sont conformés d'une manière convenable à leur destination, s'ils sont soumis aux lois de la nature et du nombre, s'ils se trouvent en harmonie avec eux-mêmes et unis à l'harmonie générale des êtres, si l'idée enfin qu'ils impriment dans notre esprit est nette et énergique, facile à concevoir et à retenir, si l'ensemble en est simple, grand et harmonieux, ils auront une beauté durable ».

Il n'en allait pas autrement, en France, au Moyen Age. « L'art, à l'époque de cette grande renaissance du XIIIe siècle puisait sa vie dans la nécessité de se plier à une destination, soit dans l'ornementation comme complément de l'architecture, soit dans une multitude d'applications industrielles. Du chantier de construction, de l'atelier des orfèvres sortirent tous les grands artistes en tous genres, car là se concentraient les plus riches, les plus nobles créations de l'art. En disposant un autel et ses retables, en dessinant un reliquaire ou une châsse, en modelant les cires qui peuplaient d'un monde de figures ces grandes compositions d'orfèvrerie destinées aux dressoirs et aux tables des princes, on essayait ses forces, on devinait soi-même ses propres tendances, on

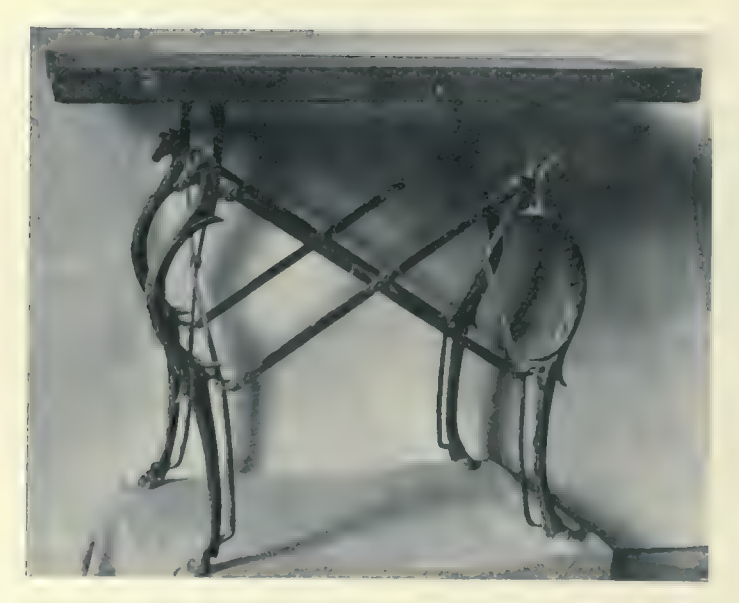




(Photo Anderson)
Seau égyptien. Turin (Musée Egyptien)

(1) Comte Léon de Laborde. *Rapport sur l'Exposition Universelle de Londres de 1851.*

(2) Emeric David *De l'Influence des arts du dessin sur le commerce et la richesse des Nations.* An XII.



(Photo Brogi)
Table pliante en bronze. Naples (Musée National).

marquait sa voie, et, comme Brunelleschi, Albert Durer et tant d'autres, on devenait architecte, peintre ou sculpteur, souvent tout cela à la fois : ainsi se formaient des artistes hors ligne qui, tout en planant désormais au-dessus des nécessités du métier, conservaient de cette éducation première l'habitude d'appliquer leur art et de le plier à toutes les conditions de l'industrie (1) ».

Et puis, « l'on ne rencontrait alors aucune de ces influences pernicieuses de gens de rien élevés par la fortune, aucun de ces tiraillements perpétuels, si funestes aux arts, d'un public qui confond le sentiment de l'art avec ses sots caprices, rien, en un mot, de ce qui corrompt de nos jours les meilleurs de nos artistes et le bon goût national de notre industrie (2) ». Alors n'existaient ni le cosmopolitisme, ni le dilettantisme, ni la passion du changement qui fait que nous nous lassons si vite des choses que nous croyons avoir le plus aimées, ni l'archéologie, ni l'amour de l'argent, ni cette détestable prétention de tout connaître, de tout savoir, de tout comprendre que nous voyons causer aujourd'hui tant de ravages, fausser sans cesse l'échelle des valeurs et rendre de plus en plus pénible, quand ce n'est pas impossible, aux vrais et sincères artistes, justement soucieux de la dignité de l'art, la mission qu'ils ont à accomplir. Alors, l'art n'était pas, comme le dit Whistler, « une sorte de lieu commun pour l'heure du thé... Et le peuple vivait dans les merveilles de l'Art — et mangeait et buvait dans des chefs-d'œuvre — car il n'y avait rien d'autre dans quoi boire et manger, et pas de construction laide pour demeurer ; pas d'article d'usage quotidien, de luxe ou de nécessité qui ne fût sorti du dessin du maître, et fait par ses ouvriers. Et le peuple ne s'enquérait pas, et n'avait rien à dire en cette affaire (3) ».

(1) Comte Léon de Laborde. *Ibid.* — (2) *Ibid.*

L'art était alors, tout naturellement, *décoratif*, car « la *décoration*, dans le sens exact, est l'application des spécialités de chacune des trois grandes branches de l'art, qu'elle divise et qu'elle rassemble pour satisfaire à des exigences convenues. Aussi, à ce point de vue, ne peut-elle être considérée comme un art particulier. Mais, par extension, l'on peut dire qu'elle est la suprême expression des arts ; que, sur son terrain, ils jouissent de la plénitude et de la libre manifestation de toutes leurs qualités, son essence, le principe ornemental, les affranchissant de l'imitation servile de la nature, et leur permettant de puiser en eux-mêmes les formes qu'ils ont étudiées et créées. La *décoration* est l'activité, la vie des arts ; elle est leur raison d'être ; elle fait leur utilité sociale. »

« Le terme *décoration*, continue Bracquemond, n'est pas simple comme le terme *ornement*, avec lequel il a néanmoins une parenté bien étroite. Tous deux s'appliquent souvent au même objet ; mais, tandis que le mot *ornement* se restreint à certaines figures définies, le mot *décoration* embrasse tout. Il désigne aussi bien le

(3) Le "*Ten O' Clock*" de M. Whistler. Traduction Stéphane Mallarmé.



(Photo Alinari)
Bouillotte trouvée à Stabies. Naples (Musée National).

produit d'une profession spéciale qu'une certaine qualité contenue dans des œuvres qui peut-être n'ont jamais eu de destination décorative... Mais cette qualification, aujourd'hui si arbitrairement étendue, n'a de signification réelle que pour les œuvres qui ont une destination ornementale. En dehors de cette application spéciale, elle ne fait que constater, par extension, la présence plus ou moins accentuée du principe ornemental. Et, quel que soit le point de vue sous lequel est accomplie une œuvre d'art, n'est-il pas certain qu'elle ne peut être classée que par la quantité d'ornement, on peut dire d'essence décorative, qu'elle renferme ? » (1) Et aussi, serait-il permis d'ajouter, par son importance utilitaire, par le rôle usuel qu'elle est appelée à jouer. Mais laissons-là cette digression.

L'art était enfin, dans ces temps heureux, plus autochtone et en rapport infiniment plus étroit avec les mœurs. Il poussait du sol même ses plus vigoureux rameaux et, quand une greffe étrangère y était pratiquée, il avait en lui assez de force vitale, une assez puissante énergie d'assimilation pour, de la sève nouvelle dont il s'était enrichi, donner naissance à de nouvelles fleurs, lesquelles tout en conservant leur forme et leur couleur primitives, mais comme enrichies et exaltées par cet apport de vigueur exotique, ajoutaient à leur parfum propre un arome de plus, plus pénétrant et plus mystérieux.



(Photo Giraudon)

Aiguière. Trésor de Boscoreale (Musée du Louvre).

L'art ne cherchait son inspiration que dans les idées et les choses qui lui étaient familières, il ne visait qu'à exprimer des sentiments susceptibles d'être compris et ressentis par tous, il était à la portée de tous, il était dans le sens le meilleur du mot, essentiellement démocratique ; « il était dans tout, dit Viollet-le-Duc, au cours de ses admirables *Entretiens sur l'architecture*, et le villageois pouvait être aussi fier de sa petite église que le citadin de sa cathédrale et le suzerain de son palais ; les copier, c'est un aveu d'impuissance ; il faut les comprendre et s'en pénétrer, en tirer des conséquences applicables au temps où l'on vit, et ne voir dans la forme que l'expression d'une idée. »

« Nous avons perdu depuis longtemps écrivait Viollet-le-Duc en 1863, cette habitude de l'harmonie, sans laquelle l'art ne saurait exister. Il faut que l'architecte

(1) Félix Bracquemond. *Du Dessin et de la Couleur*.

soit assez peintre et sculpteur pour comprendre le parti qu'il peut tirer de ces deux arts, frères du sien; il faut que le sculpteur et le peintre soient assez sensibles aux effets produits par l'architecture pour qu'ils ne dédaignent pas de contribuer à augmenter ces effets. Les choses ne sont pas ainsi ; l'architecte élève son édifice, lui donne certaines formes qui lui conviennent; puis, le monument fait, on le livre au peintre. Celui-ci cherche avant tout à faire valoir sa peinture; il se soucie médiocrement d'obtenir un effet général auquel l'architecte lui-même n'a pas songé. Le sculpteur travaille dans son atelier et apporte, un matin, ses bas-reliefs ou statues. L'architecte, le peintre et le statuaire ont peut-être chacun de leur côté, montré un talent remarquable, mais l'œuvre entière ne produit qu'un effet médiocre; la statuaire n'est pas à l'échelle de l'édifice, ou présente des formes tourmentées là où l'œil chercherait le repos; la peinture écrase l'architecture, elle semble un hors-d'œuvre, elle est sombre là où l'on voudrait de la lumière, brillante là où le calme eût été nécessaire. Ces trois arts, au lieu de s'entraider, se nuisent. Il va sans dire que l'architecte, le sculpteur et le peintre s'accusent réciproquement de la non-réussite de l'ensemble. Nous ignorons quels étaient, dans l'antiquité et dans le Moyen Age, les rapports entre les architectes, les sculpteurs et les peintres, mais il est certain, à voir les monuments, que ces rapports existaient, qu'ils étaient directs, suivis, intimes. Je ne crois pas que les artistes y perdissent; il est certain que l'art y gagnait. Nous retrouvons encore les traces de cette alliance entre les arts pendant le XVII[e] siècle, au moins dans les intérieurs des palais; les galeries d'Apollon, au Louvre, de l'Hôtel Lambert, et même des Marbres, à Versailles, nous offrent les derniers spécimens harmonieux des trois arts qui doivent marcher unis, s'ils prétendent produire de grands effets. Cette alliance précieuse fut rompue du jour où l'architecture se renferma dans les préjugés d'école, où le peintre fit des tableaux et non de la peinture, où les sculpteurs firent des statues et non de la statuaire... Cependant, comme on reconnaît chez nous qu'il faut encourager les arts, on commanda des tableaux aux peintres, et ces tableaux furent attachés dans les monuments que jamais ces peintres n'avaient vus, attachés en dépit des formes de l'architecture, de la dimension des intérieurs, de la direction des jours. On commanda des statues aux statuaires, que ceux-ci exécutaient sans difficulté, mais sans savoir où elles seraient logées. Nous ne pouvons donc nous vanter d'être un peuple sensible aux choses d'art, puisque nous ne comprenons plus la nécessité de cette harmonie entre les arts destinés à marcher de concert. La sculpture et la peinture ont été, à toutes les belles époques, la parure de l'architecture; parure faite pour le corps auquel on l'applique et qui ne saurait être abandonnée au hasard. Mais pour conserver l'autorité qu'elle avait acquise sur les autres arts, l'architecture devrait avant tout se res-



(Photo Giraudon)
Broc et gobelet en argent. Trésor de Bernay (Bibliothèque Nationale).



(Photo Giraudon)
Plateau en argent. Trésor de Hildesheim.

pecter elle-même, et se rendre digne de cette parure qui lui semblait autrefois nécessaire (1) ».

⁂

Il y a une autre chose encore, d'un tout autre ordre, dont l'action me paraît avoir été décisive dans la décadence de l'architecture et, par suite, des arts décoratifs au XIXᵉ siècle, c'est la centralisation politique, administrative, artistique entreprise sous Louis XIV et poussée à l'extrême sous Napoléon Iᵉʳ, jointe à la conception de l'Etat moderne, de la nation moderne, du patriotisme national se substituant au patriotisme local. L'on a fort justement remarqué que les communautés humaines qui ont donné naissance aux écoles d'art les plus fécondes et les plus belles étaient relativement fort peu nombreuses et quelles analogies sont visibles entre l'état social des cités grecques, des républiques italiennes et des communes françaises, état social avec lequel celui de nations comme la France, l'Angleterre, l'Allemagne d'aujourd'hui n'a aucun rapport. Les rivalités qui existaient en Grèce, en Italie, en France durant les siècles qui virent l'apogée de l'art grec, de l'art italien, de l'art français, entre les petits états, entre les provinces, entre les villes, entre les communautés religieuses, entre les individus eux-mêmes, créaient d'autre part, aux heures de danger, un esprit de solidarité puissante entre les membres de ces associations politiques, un sens des responsabilités collectives et un orgueil de clocher très favorables au progrès intellectuel et artistique : chacune de ces associations avait souvent à se suffire à elle-même, à puiser en elle-même toutes ses ressources. Dans un organisme social restreint, chacun prend part aux affaires publiques, se passionne pour la prospérité, la beauté, ou plutôt l'embellissement de sa petite patrie; chacun aussi a voix au chapitre. La construction de l'église, de l'hôtel de ville, de la halle, l'érection d'une statue, l'élargissement d'une place, la désignation de l'artiste à qui sera confiée la décoration d'un édifice constituent des événements importants de la vie municipale, de la réussite desquels chacun se sent responsable. Chaque cité met à honneur de faire mieux que ses rivales; les artistes et les artisans locaux se piquent de surpasser leurs voisins; le beffroi de l'hôtel de ville sera plus élevé que celui dont on vient de fêter l'achèvement, et que l'on aperçoit là-bas sur les hauteurs qui dominent la rive opposée du fleuve; et ainsi de suite.



(Photo Giraudon)
Art gallo-romain. Collier et couvre-oreilles, provenant d'Olbia (Musée du Louvre).

Ajoutez à cela que, de province à province, le climat,

(1) Viollet-le-Duc. *Entretiens sur l'architecture*.



(Photo Alinari)
Lampe trouvée à Pompeï. Naples (Musée National).

les mœurs, la topographie, le caractère du paysage diffèrent, que l'on bâtit ici avec la pierre, là avec la brique, ici avec le grès, là avec le granit; que l'ardoise est ici d'usage courant, là la tuile; qu'il pleut ici beaucoup, fort peu là; que c'est ici le Nord, là le Midi, que d'immémoriaux atavismes que les siècles ont à peine modifiés, perpétuent ici et là des manières de concevoir la vie infiniment diverses et vous aurez l'explication de la variété que l'on voit régner, à la même époque, dans les productions artistiques de différents pays, de différentes régions d'un même pays. Variété qui donne lieu à des surprises charmantes, à d'exquises révélations, mais sous laquelle et à travers laquelle on voit persister et dominer sans cesse, aux belles époques, les mêmes principes, les mêmes règles, les mêmes lois qui ont présidé à la conception et à l'élaboration de toutes les œuvres d'art.

Quoi de plus captivant, par exemple, que de voir comment, selon la nature des matériaux qu'ils ont à leur disposition, un imagier breton et un imagier provençal, un huchier auvergnat et un huchier lorrain traiteront simultanément la figure du même saint, le même motif ornemental d'un coffre ou d'un bahut. « Cette réaction des matériaux locaux, dit joliment Marcel Proust, sur le génie qui les utilise et à qui elle donne plus de verdeur ne rend pas l'œuvre moins individuelle et que ce soit celle d'un architecte d'un ébéniste, ou d'un musicien, elle ne reflète pas moins minutieusement les traits les plus subtils de la personnalité de l'artiste, parce qu'il a été forcé de travailler dans la pierre meulière de Senlis ou le grès rouge de Strasbourg, qu'il a respecté les nœuds du frêne, qu'il a tenu compte dans son écriture des ressources et des limites, de la sonorité, des possibilités, de la flûte ou de l'alto (1) ».

Et ce qui est infiniment touchant, d'autre part, ce qui revêt les créations de nos artisans d'un charme éternel — qui vivra, veux-je dire, tant qu'il y aura des hommes capables d'en sentir l'intime beauté, l'humaine grandeur, la poésie profonde — c'est l'espèce d'humilité, de candeur avec laquelle elles remplissent les fonctions précises qui sont leur raison d'être, et le souci par lequel on comprend, l'on sait qu'ont été dominé leurs auteurs, d'approprier leur forme générale d'abord, puis les moindres détails de leur structure et de leur ornementation au rôle qu'elles étaient appelées à jouer dans la vie quotidienne de ceux pour

(1) Marcel Proust. *A l'ombre des Jeunes filles en fleurs.*



(Photo Giraudon
Casque en forme de bonnet phrygien, trouvé à Herculanum. (Bibliothèque Nationale).



UN ANGLE DU SALON DES SAISONS
PEINTURES DE PRUD'HON
Ancien Hôtel Beauharnais (Ambassade d'Allemagne).

qui elles étaient faites. Et le métier, l'exécution en est si précieuse, si parfaite, elles ont été achevées avec tant de conscience, tant d'amour que l'on ne peut s'empêcher d'éprouver devant elles — surtout lorsqu'il est permis de les rencontrer à la place même pourquoi elles ont été conçues, dans l'atmosphère, dans la lumière même de l'endroit qu'elles n'ont jamais quitté, et non pas transportées sous les vitrages et dans les salles d'un musée, si beau soit-il, où elles ne servent plus et ne serviront plus à rien, où elles deviennent bientôt comme des papillons dans leurs boîtes de verre que l'imagination la plus active a tant de peine à évoquer vivant et volant et se posant sur les fleurs éblouissantes des tropiques — que l'on ne peut s'empêcher d'éprouver devant elles un irrésistible et délicieux attendrissement.

Je pense en écrivant ces mots aux stalles de la cathédrale d'Amiens, décrites avec une si pénétrante émotion par l'auteur d'*A la Recherche du temps perdu*, « ces stalles qui continuent, si vieilles, si illustres et si belles, à exercer leurs modestes fonctions de stalles dont elles s'acquittent depuis plusieurs siècles — comme des artistes qui, parvenus à la gloire, n'en continuent pas moins à garder un petit emploi et à donner des leçons. Ces fonctions consistent, avant même d'instruire les âmes, à supporter les corps, et c'est à quoi, rabattues pendant chaque office et présentant leurs envers, elles s'emploient modestement.

« Les bois toujours frottés de ces stalles ont peu à peu revêtu ou plutôt laissé paraître cette sombre pourpre qui est comme leur cœur et que préfère à tout, jusqu'à ne plus pouvoir regarder les couleurs des tableaux qui semblent, après cela, bien grossières, l'œil qui s'en est une fois enchanté. C'est alors une sorte d'ivresse



(Photo Giraudon
Canthare bachique en argent. Centaure tirant une corbeille. Trésor de Bernay. (Bibliothèque Nationale).



(Photo Giraudon
Coupe dite des Ptolémées. Sardonyx provenant de St-Denis. (Bibliothèque Nationale).

qu'on éprouve à goûter dans l'ardeur toujours plus enflammée du bois ce qui est comme la sève, avec le temps, débordante de l'arbre. La naïveté des personnages ici sculptés prend de la matière dans laquelle ils vivent quelque chose comme de deux fois naturel. Et quant à « ces fruits, ces fleurs, ces feuilles et ces branches », tous motifs tirés de la végétation du pays et que le sculpteur amiénois a sculptés dans du bois d'Amiens, la diversité des plans ayant eu pour conséquence la différence des frottements, on y voit de ces admirables oppositions de tons, où la feuille se détache d'une autre couleur que la tige, faisant penser à ces nobles accents que M. Gallé a su tirer du cœur harmonieux des chênes (1) ».

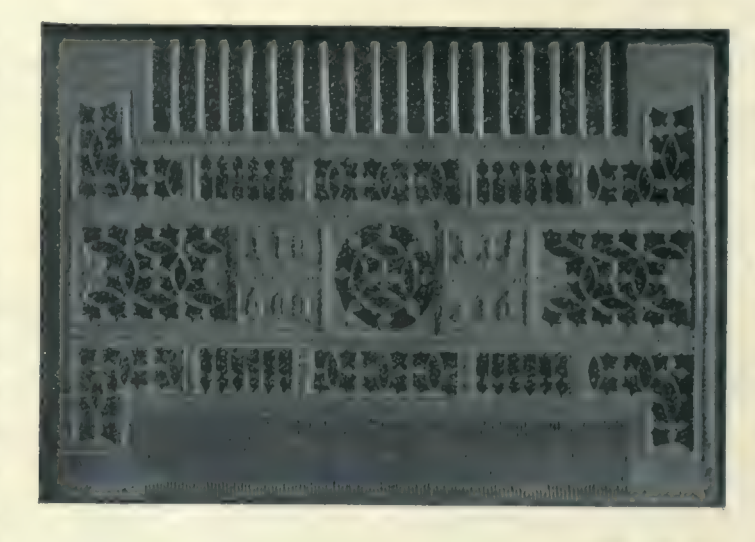
***

Quelle tristesse de penser que ces dons de création si précieux, si divers, cette richesse de fantaisie, cette puissance d'invention, cette prodigieuse habileté technique que possédèrent et dont firent preuve les artisans français jusque vers la fin du XVIIIe siècle et même jusque vers 1830, c'est-à-dire, jusqu'au moment où s'éteignirent les dernières générations formées selon les disciplines du Régime Corporatif, quelle tristesse de penser que tout cela s'est trouvé réduit à néant le jour qu'a fini par prévaloir la fausse et pernicieuse conception de l'art qui prévaut encore aujourd'hui !

Cette conception fausse et pernicieuse de l'art, elle

(1) Marcel Proust. Préface à sa traduction de la *Bible d'Amiens*, de Ruskin.

date de la fin du XVI[e] siècle et elle a été consacrée officiellement par la fondation en 1648 de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et la création en 1667 du Salon exclusivement « réservé aux tableaux et pièces de sculpture de Messieurs les membres de l'Académie Royale ». La suprématie du peintre et du sculpteur, du peintre de tableaux et du sculpteur de statues — ceux-ci et celles-là conçus et exécutés en dehors de toute destination propre, de toute participation à une œuvre d'architecture — sur tous les autre travailleurs d'art se trouva ainsi établie. La création en 1671 de l'Académie Royale d'Architecture ne fit que rendre plus évidente la rupture des liens qui depuis le Moyen Age n'avaient cessé d'unir tous les arts. On aurait pu espérer que lorsque, en 1793, les deux Académies fusionnèrent et formèrent l'Ecole des Beaux-Arts, l'ostracisme serait aboli dont avaient été frappés pendant plus d'un siècle, les arts industriels, les arts appliqués.

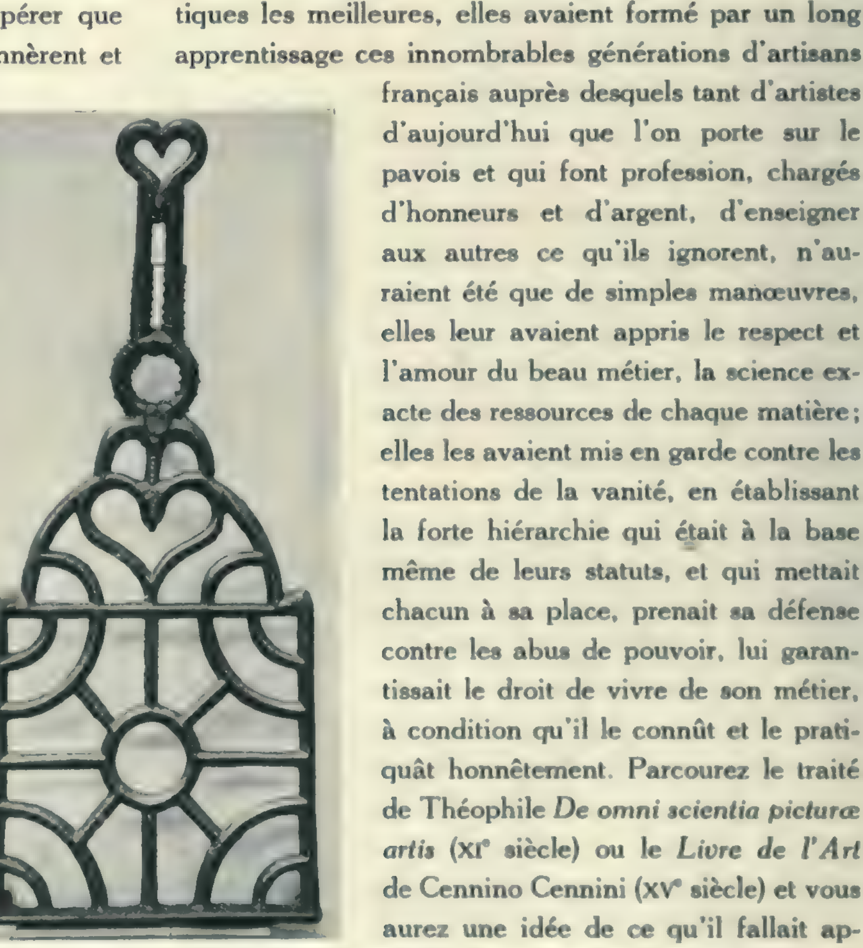


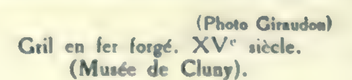
(Photo Giraudon)
Peigne en bois sculpté. XV[e] siècle (Musée du Louvre).

Mais il n'en fut rien : « Au mépris du texte de 1791, en vertu duquel « les véritables distinctions naissent du talent », le peintre et le statuaire, l'architecte et le graveur s'isolent et se placent hors du concours. Forts de leur « privilège », ils s'arrogent une supériorité enfantine, dérisoire, que l'opinion docile ratifie. Artistes et public s'accordent à affecter le même dédain à l'égard des artisans qui œuvrent, soumis eux aussi, à la rude peine de créer, au même travail de l'esprit. Le Moyen Age, qu'on taxe d'obscurantisme, avait ignoré de telles équivoques : sur le parchemin jauni des vieux inventaires, vous ne découvrirez point de démarcation entre les enlumineurs, les tailleurs d'images et ceux qui s'occupent à travailler l'ivoire, à cloisonner l'émail, à marteler le fer » (1).

Le divorce entre l'artiste et l'artisan était consommé. Le dogmatisme étroit des académies instituait un enseignement officiel d'où les arts appliqués se trouvaient rigoureusement et définitivement exclus. En 1858, l'Institut condamnait *ex cathedra* les conclusions du rapport si courageux de Léon de Laborde comme attentatoire à la dignité de l'Art, des Beaux-Arts et, cinq années plus tard, Ingres lui-même interdisait aux artisans l'accès du sacro-saint parvis de l'Ecole.

Déjà, d'ailleurs, la suppression des corporations avait porté aux arts appliqués le coup mortel. Elles avaient été le conservatoire des traditions techniques et artistiques les meilleures, elles avaient formé par un long apprentissage ces innombrables générations d'artisans français auprès desquels tant d'artistes d'aujourd'hui que l'on porte sur le pavois et qui font profession, chargés d'honneurs et d'argent, d'enseigner aux autres ce qu'ils ignorent, n'auraient été que de simples manœuvres, elles leur avaient appris le respect et l'amour du beau métier, la science exacte des ressources de chaque matière ; elles les avaient mis en garde contre les tentations de la vanité, en établissant la forte hiérarchie qui était à la base même de leurs statuts, et qui mettait chacun à sa place, prenait sa défense contre les abus de pouvoir, lui garantissait le droit de vivre de son métier, à condition qu'il le connût et le pratiquât honnêtement. Parcourez le traité de Théophile *De omni scientia picturæ artis* (XI[e] siècle) ou le *Livre de l'Art* de Cennino Cennini (XV[e] siècle) et vous aurez une idée de ce qu'il fallait apprendre et savoir pour pratiquer le





(Photo Giraudon)
Gril en fer forgé. XV[e] siècle.
(Musée de Cluny).

(1) Roger Marx. *L'Art Social.*

métier de peintre. « O toi qui liras cet ouvrage, dit Théophile dans son introduction, qui que tu sois, ô mon cher fils ! je ne te cacherai rien de ce qu'il m'a été possible d'apprendre. Je t'enseignerai ce que savent les Grecs dans l'art de choisir et mélanger les couleurs ; les Italiens, dans la fabrication des vases, dans l'art de dorer, dans celui de sculpter l'ivoire et les pierres précieuses ; les Toscans dans l'art de nieller, et celui de travailler l'ambre ; les Arabes, dans la ciselure et les incrustations. Je te dirai ce que pratique la France dans la fabrication des précieux vitraux qui ornent ses fenêtres ; l'industrieuse Germanie, dans l'emploi de l'or, du cuivre, du fer, et dans l'art de sculpter le bois. Conserve, ô mon cher fils, et transmets à tes disciples ces connaissances que nous ont léguées nos anciens : nécessaires à l'ornement des temples, elles sont l'héritage du Seigneur (1) ». Et Cennino Cennini : « Vous, qu'un esprit délicat porte à l'amour de la vertu, et qui vous destinez principalement à l'art, commencez par vous couvrir de ce vêtement : amour, crainte, obéissance et persévérance. Le plus tôt que vous le pourrez, mettez-vous sous l'égide d'un maître et apprenez. Quittez-le le plus tard possible (2) ».

Mais, « au temps de Cennini, comme le dit si bien Auguste Renoir dans la belle préface qu'il a écrite pour le *Livre de l'Art*, on décorait les temples, aujourd'hui on décore les gares de chemin de fer : il faut bien convenir que nos contemporains sont, pour la source de leur inspiration, moins bien partagés que leurs devanciers. Mais, par dessus tout, existait la condition essentielle pour réaliser des œuvres collectives, celle qui leur donne de l'unité : les peintres possédaient le même métier. Ce métier que nous ne connaissons jamais entièrement parce que personne ne peut plus nous l'apprendre, depuis que nous nous sommes émancipés des traditions.

(Photo Giraudon)
Lit de milieu. Fin du XVe siècle (Musée des Arts décoratifs).

« Et ce n'est pas seulement dans ce que nous désignons sous le nom de Beaux-Arts que le culte de la beauté se manifesta alors ; les objets usuels les plus vulgaires en portaient l'empreinte. Il semble qu'en ces temps heureux, chacun apportait dans l'exécution de son travail, si humble fût-il, la même ambition d'atteindre la perfection. Le moindre bibelot révèle chez son auteur cette pureté de goût que nous chercherions vainement dans la production moderne.

« Il faut noter, cependant, qu'avec le sentiment religieux, d'autres causes contribuaient pour une bonne part à conférer à l'artisan de jadis les qualités qui le mettent hors de pair. Telle était, par exemple, la règle de faire confectionner un objet jusqu'à son achèvement par le même ouvrier. Celui-ci pouvait mettre alors beaucoup de lui-même dans son travail, s'y intéresser, puisqu'il l'exécutait entièrement... Ces éléments d'inté-

(1) Théophile. *De omni scientia picturae artis*.
(2) Cennino Cennini. *Le Livre de l'Art*. Trad. Victor Mottez.

rêt, cette excitation de l'intelligence que trouvaient les artisans n'existent plus. Le machinisme, la division du travail ont transformé l'ouvrier en un simple manœuvre et ont tué la joie du labeur... La suppression du travail intelligent dans les professions manuelles a eu une répercussion sur les arts plastiques. C'est au désir d'échapper au machiniste que nous devons, sans doute, l'augmentation anormale du nombre des peintres et des sculpteurs avec la médiocrité générale qui en est l'inévitable conséquence. Beaucoup d'entre eux eussent été, il y a deux siècles, d'habiles menuisiers, faïenciers ou ferronniers, si ces professions leur avaient offert le même attrait qu'aux hommes de cette époque. »



(Photo Giraudon)
Marteau de porte. Art allemand. XV[e] siècle (Musée de Cluny).

Rien de plus vrai; mais n'est-il pas piquant de voir le peintre du *Bal au Moulin de la Galette*, Alfred Renoir, se rencontrer ici avec l'esthéticien des *Pierres de Venise*, John Ruskin, pour condamner le machinisme moderne, contester les privilèges dont jouissent et abusent depuis trop longtemps, au détriment des autres artistes, les peintres et les sculpteurs et s'accorder aussi intimement avec lui pour remettre en honneur le dogme de l'unité de l'art ?

Pour ce qui est du machinisme, il ne suffit pas, hélas ! d'en constater et d'en proclamer la malfaisance et ce n'est pas en se contentant de le maudire que l'on atténuera les conséquences des ravages moraux et artistiques qu'il ne cesse de causer. Aussi facilement et aussi économiquement, je veux dire, au même prix de revient que des reproductions abâtardies et de vulgaires pastiches des modèles du passé, une machine peut produire des objets d'usage courant, de conception neuve et logique, de matière loyale, de forme rationnelle et plaisante, lesquels, s'il est incontestable qu'ils seront toujours dépourvus du charme vivant, de l'exquise sensibilité des objets exécutés à la main, donc ne seront jamais des objets d'art, parce que, selon le mot si profond et si juste de William Morris « l'art véritable est l'expression du plaisir que l'on éprouve en travaillant » et que, pas plus que la machine, l'ouvrier qui la conduit n'éprouve de plaisir en travaillant, il n'est pas moins vrai qu'ils pourront remplir utilement et agréablement le rôle qu'ils sont appelés à jouer dans la vie intime et sociale de notre époque et être revêtus d'une certaine parure de beauté. Il suffit que le modèle en ait été créé par un authentique artiste, en fonction précise et des exigences de la matière dont ils doivent être faits et des possibilités de la machine par laquelle ils doivent être exécutés. Que le fait d'être fabriqués à un nombre illimité d'exemplaires en diminue la valeur aux yeux du collectionneur ne doit point nous empêcher d'en apprécier les mérites, la rareté, l'unicité d'un objet usuel n'ayant pas de rapport avec son prix artistique, dans cet ordre, du moins



(Photo Giraudon)
Coffret en fer découpé à jour.
Fin du XV[e] siècle (Musée du Louvre).

de productions. Et puis, quelque tendresse que nous gardions aux choses du passé, n'oublions pas qu'elles ont été conçues et exécutées par des hommes qui, s'ils avaient eu à leur disposition les moyens de production que nous avons sous la main, étaient doués d'un sens trop vif des réalités quotidiennes, animés d'un désir trop ardent d'être de leur temps, pour ne point s'être interdits, ainsi que nous voyons qu'ils l'ont toujours fait, de se contenter d'imiter et de copier leurs devanciers. Les orfèvres du XVIe siècle, s'ils avaient possédé l'outillage moderne, n'auraient jamais songé à reproduire à la machine les formes et l'ornementation des chefs-d'œuvre de leurs aînés du XVe ou du XIIIe. Ils avaient bien trop la passion de la nouveauté et du progrès, du vrai progrès, pour cela ; ils n'étaient pas les misonéistes que l'antiquomanie et la bric-à-bracomanie ont faits de nous ; ils tenaient à honneur, ils mettaient leur ambition à imprimer leur marque personnelle, celle de leur époque, à tout ce qu'ils créaient et il est hors de doute, qu'au lieu d'employer la machine aux basses fins auxquelles les industriels modernes l'ont avilie, ils n'auraient point manqué, au contraire, de l'utiliser au mieux des intérêts de l'art qui cherche et doit chercher



(Photo Giraudon)
Clefs. XVIIe et XVIIIe siècles. Ecole française (Musée du Louvre).

sans cesse à donner à la matière des formes nouvelles, en harmonie avec l'idéal, les aspirations, les besoins de chaque époque.



(Photo Giraudon)
Enseigne de tonnelier, en fer repoussé. XVIIe siècle (Musée du Cluny).

***

Une des causes enfin — et non des moins efficientes, hélas ! — qui ont le plus contribué à empêcher l'architecture et les arts décoratifs français de produire, au XIXe siècle des œuvres originales et neuves, portant la marque de leur temps, ça été le goût et la mode de l'archéologie. Si ce goût, cette mode de l'archéologie n'avaient eu pour résultat qu'un enrichissement de la culture générale et n'avaient fait, en initiant plus intimement les artistes et le public aux créations du passé, que les mettre davantage à même d'en pénétrer l'esprit et de mieux profiter des leçons de beauté ou de non-beauté, de vérité ou d'erreur qu'elles contiennent — car il n'est pas exact de prétendre que toutes les créations du passé, sans exception, sont parfaites — nul ne songerait à le regretter. Mais cette connaissance approfondie de l'art des siècles écoulés n'a trop souvent servi, malheureusement, qu'à développer chez les uns, les artistes, l'instinct si humain de l'imitation et chez les autres, les amateurs, le public, la méfiance de toute nouveauté et de tout progrès et la passion du déjà vu.

Certes, le goût de l'archéologie datait de plus loin, de la Renaissance particulièrement, mais jamais il n'avait exercé d'aussi graves ravages qu'il en exerça au dix-neuvième siècle. Il n'avait empêché ni les archi-

tectes ni les sculpteurs ni les peintres ni les poètes de dire ce qu'ils avaient à dire en parlant la langue de leur temps et l'on ne voit point qu'il ait frappé de stérilité ni un Philibert Delorme, ni un Ronsard, ni un Jean Goujon, ni un Racine, ni un Poussin, ni un Claude Lorrain, ni un Gabriel, ni aucun des bons artisans qui dans le fer, le bois, la pierre, les métaux précieux, le verre ont créé en si grand nombre des objets de décoration monumentale ou d'usage quotidien à la portée de tous, lesquels sont tellement pénétrés de l'esprit de l'époque où ils virent le jour que l'œil du collectionneur le moins averti n'éprouve pas la moindre hésitation à en découvrir la date. Que dis-je ? ces artistes et ces artisans, tout respectueux qu'ils fussent des travaux de leurs devanciers, et ils l'étaient, d'ailleurs, beaucoup moins qu'on ne croit, mettaient leur point d'honneur à ne pas leur ressembler et à faire, autant qu'il était en leur pouvoir, œuvre personnelle, et ils y étaient constamment encouragés par le public pour lequel ils travaillaient. L'idée ne serait jamais venue d'autre part, à un grand seigneur du temps de Louis XIV de se faire construire un hôtel qui n'aurait été qu'une reproduction de la maison de Jacques Cœur, ni à Mme de Pompadour un château copié du château de Chambord ou du château de Chenonceaux. Certes, personne ne songe à regretter que les romantiques, Chateaubriand avec le *Génie du Christianisme*, Victor Hugo avec *Notre Dame de Paris* aient remis en honneur l'art gothique — l'art français par excellence — trop dédaigné, au bénéfice de l'antiquité grecque et romaine, par l'Ecole de David et par les architectes et les décorateurs de l'Empire, mais il faut bien convenir que les architectes et les décorateurs de la Restauration et du règne de Louis-Philippe sont loin d'avoir tiré du style gothique un aussi beau parti qu'avaient tiré des styles antiques les architectes et les décorateurs de l'Empire. Et s'il y a jamais eu, cependant, chez nous, une vraie grande époque d'art, c'est bien celle qui fit jaillir de notre sol ces Bibles de pierre que sont nos cathédrales, et s'il est un art où se soit jamais exprimé avec autant de fantaisie et de liberté, autant d'élégance et de richesse, autant de logique et de grandeur, l'esprit de notre race, son génie créateur clair et direct, franc et sain, aussi lumineusement dominé par l'intelligence et par la raison que le génie hellénique lui-même, c'est bien celui du treizième siècle, formé à l'école de ce style roman-français qui en Provence, en Poitou, en Saintonge, en Bourgogne, en Auvergne, avait érigé les purs chefs-d'œuvre, si sobres et si somptueux, si nobles et si charmants à la fois, que sont Saint-Trophime d'Arles, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, la Madeleine de Vézelay, Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand — c'est bien l'art gothique. Romans et Gothiques, nos maîtres d'œuvre et nos artisans n'avaient pas été seulement de grands architectes, ils avaient été aussi de grands décorateurs, des ornemanistes et des imagiers d'une imagination prodigieuse et d'un merveilleux métier. Ils avaient été des inventeurs, des créateurs, dans le sens absolu du mot.

(Photo Giraudon)
Grollier. Reliure du XVI[e] siècle (Collection Dutuit).

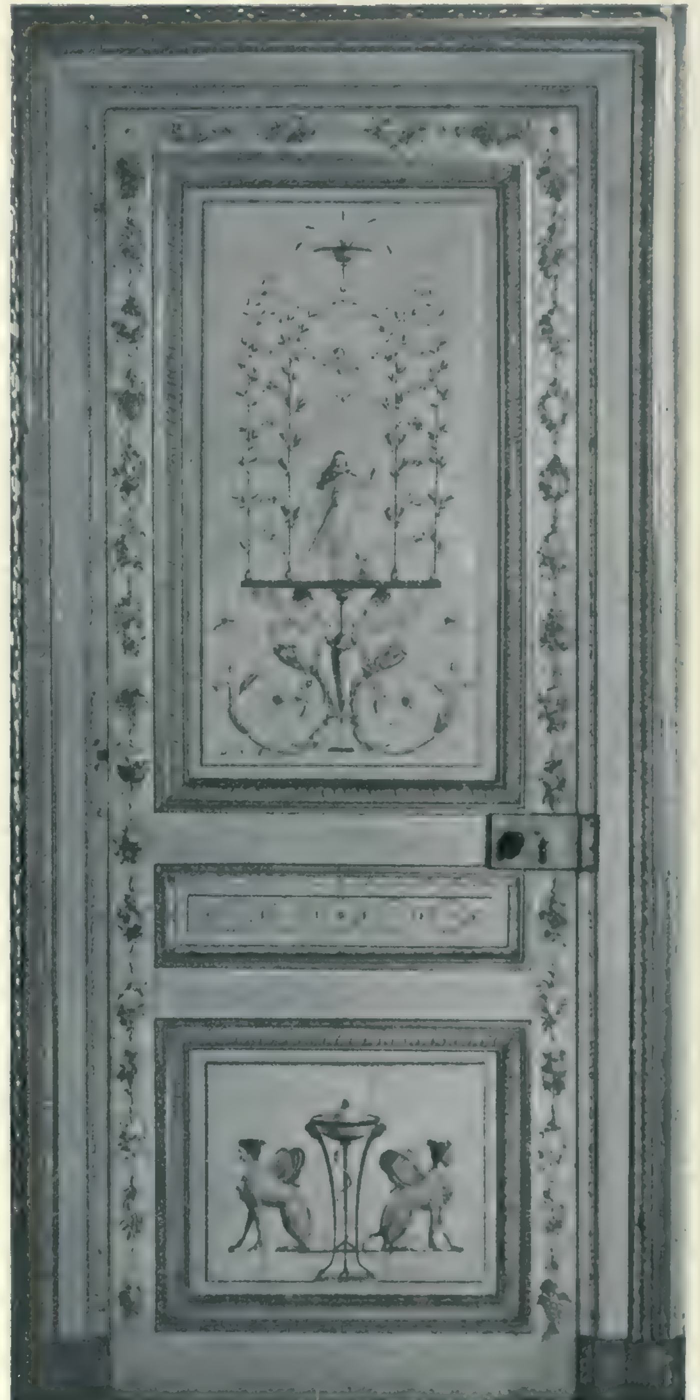
Leurs descendants ne furent guère plus que des adaptateurs. Certes, il n'est point question de contester ici que du XIV[e] au XIX[e] siècles, la France n'ait donné naissance, en architecture et dans les arts décoratifs, à une quantité innombrable de chefs-d'œuvre du goût le plus raffiné, d'une entière perfection technique, d'une élégance exquise lesquels ont fourni au monde civilisé tout entier la plus féconde source d'inspiration. Mais qui oserait, cependant, du point de vue



Cabinet de la Pendule. XVIII[e] siècle (Château de Versailles).

où je me place, comparer Versailles ou l'Ecole Militaire à Notre-Dame ou à Reims et l'ornementation de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècle à l'ornementation romane et à l'ornementation gothique ? Ici la création libre, la fantaisie primesautière le sens de la nature le plus vivant et le plus audacieux, une verve inépuisable, le génie de l'appropriation le plus souple et le plus hardi ; là, un formalisme abstrait, de la richesse inutile, de la profusion et de la redondance, des recettes décoratives empruntées et adoptées, l'asservissement aux conventions, peu de sincérité, beaucoup de vanité, enfin, une absence totale de vie.

« Que cela est français ! » s'écrie-t-on. Infiniment moins que la Sainte Chapelle, que la maison de Jacques Cœur, que Blois et que Chambord. Et quand cela serait aussi français qu'on le prétend, serait-ce une raison suffisante pour en faire ce que l'on en a fait : le Sommet, l'Arche, le Saint des Saints de l'art français ? Et pour que, jusqu'à la consommation des siècles, l'on ne puisse construire en France de gare, de palace, de maison de rapport, de banque, d'hôtel de ville, de caisse d'épargne, de music-hall, de palais d'exposition, de châlet hygiénique sans démarquer le Château de Versailles et les Trianons, la Colonnade du Louvre ou les Palais de Gabriel, place de la Concorde, et pour que jusqu'à la consommation des siècles, il soit obligatoire à tout Français, sous peine de n'être pas un bon Français, de vivre dans des intérieurs aux plafonds chargés d'ornements de style Louis XIV, XV ou XVI, meublés de meubles de style Louis XIV, XV ou XVI, vrais ou faux, et ainsi de suite ?



Panneau de porte du château de Bagatelle. 1779.

Nous sourions avec pitié des gens qui, de 1870 à 1900, ont habité des appartements Henri II ou Louis XIII éclairés par des vitraux armoriés et nous trouvons tout naturel de passer notre vie entre des murs blancs garnis de faux panneaux de moulures Louis XVI, parmi des portes et des fenêtres à petits carreaux, et nous sommes fiers des carquois, des arcs et des couronnes de roses en fonte qui ornent les grilles de nos ascenseurs, signifiant avec une si flatteuse évidence que nous sommes logés dans un immeuble « muni de tout le confort moderne » ! En quoi sommes-nous moins ridicules, je vous le demande, que nos compatriotes de la génération qui a précédé la nôtre ou que nos grands-pères qui, sous le règne de Louis-Philippe, éprouvaient tant d'orgueil à composer des intérieurs de ce « style cathédrale » qu'ils prenaient pour une restitution exacte du gothique ?

***

Y a-t-il donc si longtemps que nous avons cessé d'être hostiles aux efforts et aux recherches des artistes et des artisans qui se sont mis en tête de renouveler le décor de notre vie intime et de notre vie sociale, si longtemps que nous avons cessé d'accueillir par des sarcasmes leurs créations si souvent heureuses, ingénieuses et char-



(Phot. Lib. de France)

ALEXANDRE RENDANT LA LIBERTÉ A THIMOCLÉE.

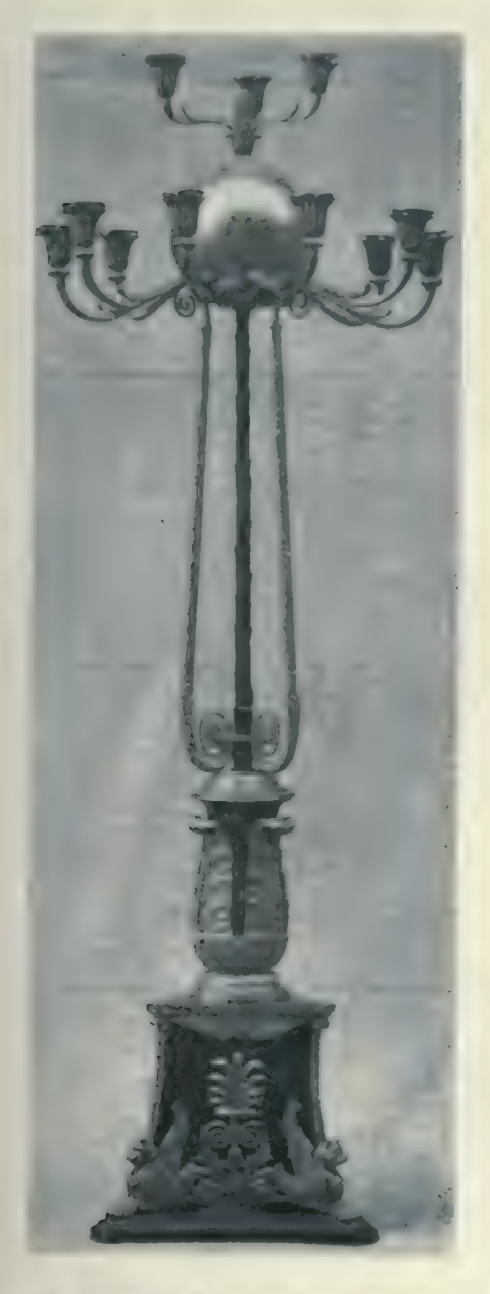
Tapisserie des Gobelins, d'après le carton de Lavallée-Poussin (1792).

Ministère des Affaires Étrangères.

mantes ? Alors que dans l'Europe entière étaient accueillies avec faveur des tentatives analogues aux leurs, nous demeurions, nous autres, Français, obstinément réfractaires à toute nouveauté et à tout progrès de cet ordre. En Angleterre et en Belgique, en Suède et en Hollande, au Danemark et en Allemagne, en Suisse et en Autriche, partout, enfin, l'architecture et les arts décoratifs se transformaient et se modernisaient ; seuls, nous nous acharnions, impénitents, dans le pastiche et la copie. Et aujourd'hui encore, quelque magnifique, éblouissante, prodigieuse que soit la floraison de talents dont nous sommes en droit de nous enorgueillir et grâce à l'activité desquels l'art décoratif français moderne existe, enfin, qui oserait nier, pour peu qu'il soit informé du mouvement de l'architecture moderne en Europe, que notre infériorité ne soit, dans ce domaine, manifeste ? Alors que partout, en Europe, des architectes d'esprit moderne se sont vu confier par les pouvoirs publics ou par les grandes sociétés de chemins de fer, de banque, de navigation, d'industrie, de commerce ou par les particuliers, la construction d'édifices importants, hôtels de ville, bureaux de poste, gares, grands hôtels, usines, théâtres, cinémas, cités-ouvrières, cités-jardins, maisons de campagne, etc., etc., rien de pareil n'a eu lieu chez nous ; la liste ne serait pas longue des initiatives du même genre par quoi se pourrait démontrer que l'architecture française moderne existe. C'est qu'il n'est point au monde de pays plus étroitement conservateur, plus systématiquement ennemi du progrès, plus misonéiste que le nôtre depuis la Révolution.



Table à trois pieds. Ier Empire (Ministère de la Justice).



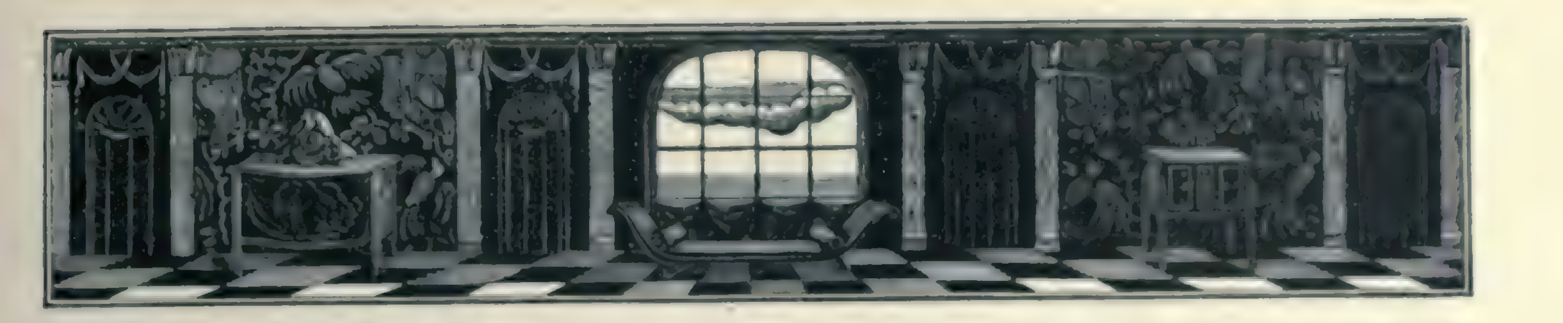
Candélabre. Ier Empire (Mobilier national).

Qu'étant donné tout ce que je viens de dire, il ait fallu près d'un siècle pour que fleurît en France une conception de l'art décoratif nouvelle et en harmonie avec les mœurs de son époque, l'on aurait tort d'en être surpris. Pour ce qui est de cette conception elle-même et du caractère dominant des œuvres auxquelles elle a donné naissance, ce n'est point ici le lieu d'y insister, non plus que de mettre en lumière les difficultés qu'eurent à surmonter pour l'imposer au public ceux qui s'en firent les champions. L'histoire de l'art décoratif français au XIXe siècle est celle d'une longue lutte de quelques rares hommes audacieux, à l'esprit clair et libre, contre les forces de la routine et contre les incohérences d'un goût public sans cesse tiraillé par les caprices de la mode, et où ils furent le plus souvent contraints de s'avouer vaincus.



Château de Versailles. Le cabinet de Marie-Antoinette. (Photo Giraudon)

« Notre époque, écrivait le philosophe américain Emerson, est une époque rétrospective. » Plus qu'aucune autre, elle a la passion du passé : c'est à la fois une qualité et un défaut. Une qualité, certes, quand elle s'allie avec le sens des réalités présentes et qu'elle ne fait qu'exalter chez qui la possède le désir de s'égaler à ceux qui, au cours des âges précédents, ont excellé dans la pratique de leur art, sans cesser un instant d'incarner l'esprit de l'époque à laquelle ils vivaient et d'approprier leurs créations aux conditions particulières de cette époque, au point d'en faire pour l'avenir une sorte de cristallisation si achevée et si complète de l'âme de leur temps qu'on l'y sente vivre à jamais enclose dans des formes précises et caractéristiques ; un défaut, et des plus graves, lorsqu'elle aveugle ceux qui en sont possédés au point d'étouffer en eux toute faculté créatrice et non seulement de les rendre impuissants à tirer des formes de la vie sociale de leur temps l'inspiration d'un renouvellement quelconque, mais de leur faire croire que la meilleure, la seule façon de suivre l'exemple de leurs devanciers est de demeurer à perpétuité les copistes serviles et les pasticheurs éhontés des chefs-d'œuvre qu'ils nous ont légués.



LIVRE PREMIER

LA RÉVOLUTION. - LE DIRECTOIRE. - LE CONSULAT. L'EMPIRE (1789-1815).

CHAPITRE PREMIER

Les origines du retour à l'antiquité classique. — Mme de Pompadour initiatrice du style Louis XVI. — Nicolas Cochin contre le style Rocaille (1755). — La mode grecque en 1762. Piranesi et Belanger. — Les Arts pendant la Révolution : l'Exposition d'Art Industriel de 1797. — Louis David, ordonnateur de fêtes, dessinateur de costumes et de meubles. — Le mobilier de David. — Destruction du « bric à brac de l'ancien Régime ». Rupture entre l'artisan et l'industriel. — L'Art décoratif sous le Directoire : existe-t-il un style Directoire ?



L'ON est généralement porté à croire dans le grand public — dans ce grand public qui, si curieux et si avide soit-il d'informations exactes, a de moins en moins le temps d'approfondir certains sujets fort intéressants certes mais sur lesquels les difficultés de toute nature et sans cesse grandissantes de la vie actuelle l'empêchent d'acquérir autant de lumières qu'il le voudrait — que le style connu sous le nom de « Style Empire » date du jour, ou à peu près, où le premier Consul se fit sacrer à Notre-Dame Empereur des Français par le pape Pie VII. Rien de moins vrai cependant.

Non seulement, en effet, les origines du style Empire, qui est le dernier style organisé que nous ayons eu en France remontent plus haut et plus haut encore qu'au Directoire et à la Révolution, mais plus haut même qu'au règne de Louis XVI : elles remontent au temps de Madame de Pompadour qui fut (la chose semble prouvée aujourd'hui) la véritable initiatrice de ce retour aux formes décoratives de l'antiquité grecque et romaine dont on trouve les premières empreintes dans le style auquel le petit-fils de Louis XV a donné son nom.

C'est pourquoi, quelque droit que l'on ait de déplorer qu'avec le style Empire soit devenue prépondérante chez nous la vénération de l'antiquité et que la science archéologique, engendrant nécessairement l'imitation



Boîte en cuivre de l'époque révolutionnaire. (Musée Carnavalet)



(Phot. Catala)

Vases de l'époque révolutionnaire (Musée Carnavalet).

mêmes; il n'y a qu'à s'incliner et à passer outre.

Quoiqu'il en soit, d'ailleurs, et quelles que soient les raisons pour lesquelles la société française de la fin du XVIII[e] siècle et du commencement du XIX[e] a accepté de vivre dans des décors anachroniques et en désaccord si flagrant avec ses mœurs et n'a point tenté de secouer le joug d'un style aussi catégoriquement rétrospectif, nous aurions tort de nous en scandaliser, ayant nous-mêmes commis la même faute sans en éprouver, que je sache, la moindre honte. Mais revenons, comme l'on dit, à nos moutons.

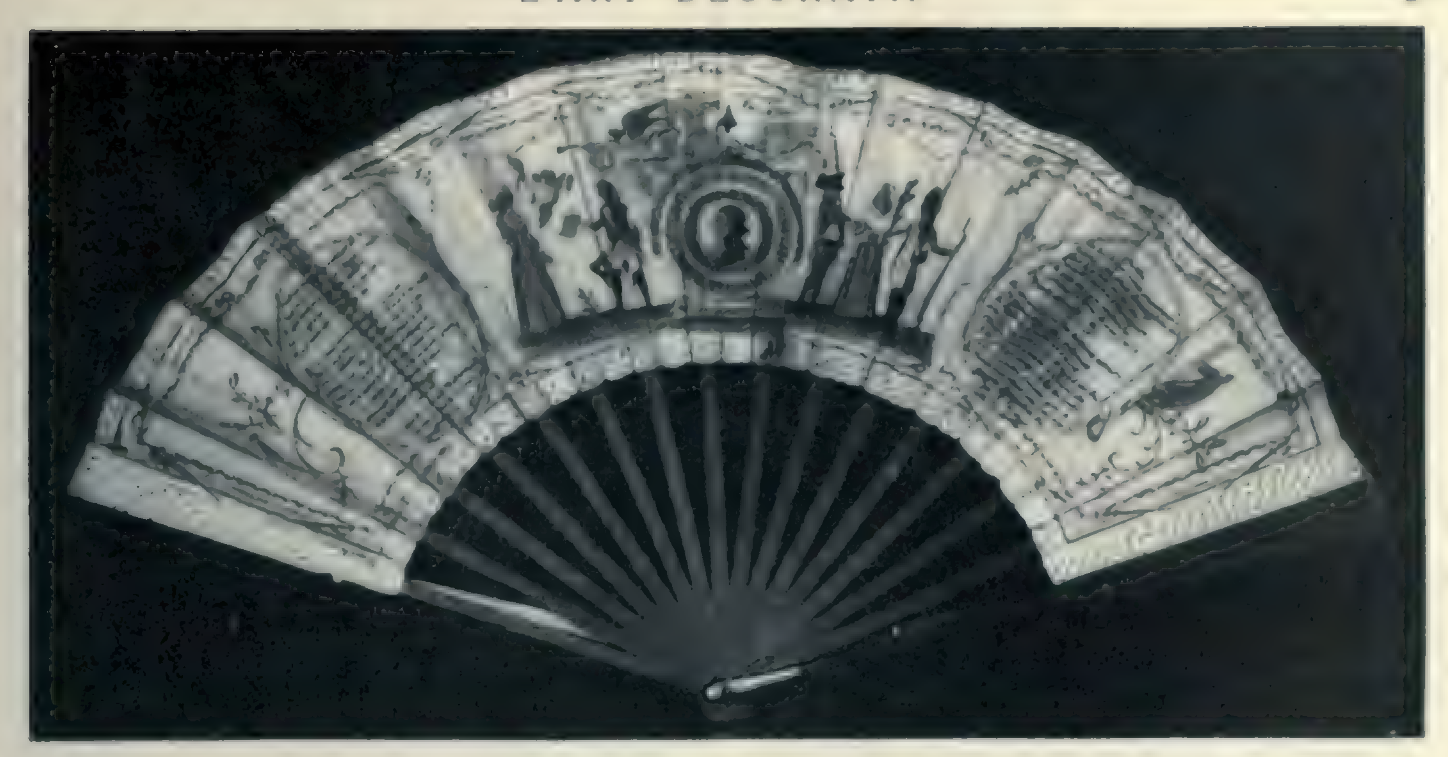
Percier et Fontaine n'ayant commencé à produire qu'aux environs de 1795, ne sauraient être considérés comme de véritables novateurs : ils n'ont fait que pousser à l'extrême, avec le goût exquis et la parfaite science que l'on sait, les recherches auxquelles les découvertes d'Herculanum en 1713 et de Pompéi en

des styles disparus, se soit substituée, par suite, à la libre fantaisie, à la fraîche inspiration, à l'amour de la nouveauté et à l'instinct du progrès qui formaient la base des vraies traditions françaises, l'on se voit obligé de convenir qu'il a bien fallu que cette vogue de l'antique correspondît chez nous à quelque chose sinon de très profond, tout au moins d'assez réel et d'assez consistant pour que, durant près de quatre-vingts ans, c'est-à-dire de 1750 environ à 1830 ou, pour parler avec plus de précision, depuis la décadence du style Rocaille jusqu'à la fin du règne de Charles X, elle ait pu s'imposer aussi despotiquement. Ce qui est étrange, surtout, c'est que cette mode ait pu durer si longtemps parmi les bouleversements politiques et sociaux les plus graves, malgré la poussée victorieuses des idées modernes et l'évolution des mœurs qui en fut la conséquence et satisfaire des générations aussi différentes les unes des autres que celles qui applaudissaient en 1789 au *Charles IX ou l'Ecole des Rois* de Marie-Joseph de Chénier, fêtaient l'apparition du *Génie du Christianisme* en 1802, se pressaient au Salon de 1819 devant le *Naufrage de la Méduse* et se passionnaient en 1831 pour les aventures de Julien Sorel. Problème assez complexe sans doute de psychologie collective dont nous ne nous attarderons point à chercher ici la solution : les faits parlent assez clairement par eux-



(Phot. [illegible])

Faïence de l'époque révolutionnaire (Garde Française à cheval sur un tonneau (Musée Carnavalet).



Epoque révolutionnaire. Eventail populaire. (Phot. Lib. de France)
Au centre de la cocarde le marquis de La Fayette. A droite et à gauche, chansons sur la liberté (Musée Carnavalet)



Enseigne en fer forgé de l'époque révolutionnaire. (Musée Carnavalet)

1755 avaient donné naissance.

Car il y avait déjà longtemps quand ils revinrent d'Italie que l'ornementation touffue et tourmentée du style Rocaille mis à la mode par Oppenord, Meissonnier et Germain était tombée en désuétude. Le style Louis XVI où l'inspiration grecque et romaine apparaît si libre et si charmante, si élégante et si française, c'est-à-dire, dépouillée de toute sécheresse et de toute froideur dogmatique, avait depuis longtemps tenu toutes ses promesses.

« Madame de Pompadour a laissé son nom, dit Louis Courajod, à une époque de l'art ; mais une erreur assez commune est de qualifier style Pompadour le style du mobilier le plus extravagant et le plus contourné du XVIIIe siècle. Madame de Pompadour au contraire, donna l'impulsion à un style nouveau qui tranchait par sa simplicité sur l'ancien Sans avoir jamais vu l'Italie, elle avait un goût sincère pour l'antiquité. Elle croyait copier l'antique avec les pierres gravées de Guay, à travers les dessins de Bouchardon, et presque tous les artistes qu'elle protégeait



(Phot. Lib. de France)
Couteau en ivoire et écaille. Grenadier de la Bastille (Musée Carnavalet)

étaient imbus d'idées antiques. C'étaient Cochin, auteur d'un livre sur Herculanum; Soufflot, qui commençait le Panthéon; Gabriel, qui méditait le Petit Trianon et le Garde-Meuble et bâtissait l'Ecole Militaire. Le style de Meissonnier est déjà passé de mode; on en est à Dandré-Bardon, l'antiquaire, et en pleine croisade de Caylus en faveur de l'Antiquité. Ces vérités trouvent une démonstration évidente dans la description des objets vendus par Duvaux et dans leur ornementation reproduite par son *Livre-Journal*. On sait que Madame de Pompadour a inauguré le goût qu'on a appelé style Louis XVI parce que c'est sous ce prince que ce style a pris tout son développement (1) ».

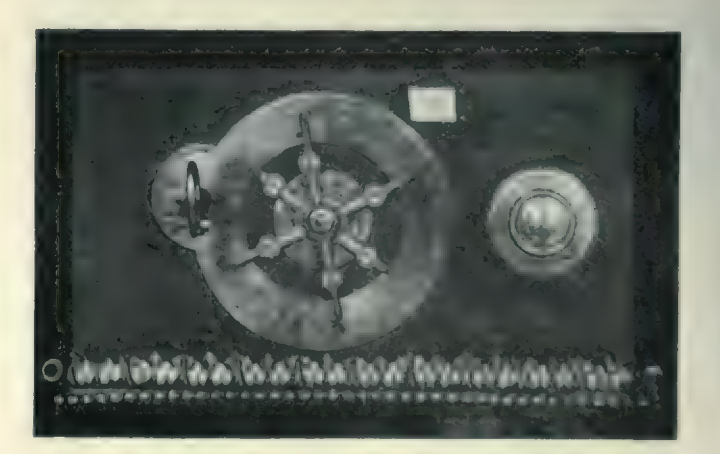
Déjà, en effet, vers 1755, Charles-Nicolas Cochin, un des adversaires les plus acharnés du style Rocaille, signalait dans le *Mercure de France*, les ridicules, les excès de ce style, et au nom des gens de bon goût, suppliait « les orfèvres, ciseleurs, sculpteurs sur bois pour les appartements et autres de vouloir bien dorénavant s'assujettir à certaines lois dictées par la raison... Quand ils auront un chandelier à faire, on les prie d'en faire la tige droite, et non pas tortuée, comme si un polisson avait pris plaisir à la fausser. » Il signalait aussi les fautes de proportions dont se rendaient coupables les décorateurs d'alors dans leurs créations ornementales, les contournements exagérés qu'ils infligeaient aux bras des torchères, aux pieds des tables et des chaises, aux marbres et aux cadres des cheminées et des trumeaux. Il prêchait le retour aux formes simples, normales, architecturales. « Du moins pouvons-nous espérer, disait-il, que lorsque les choses pourront être carrées sans scandale, ils voudront bien ne pas les tortuer; que lorsque les

(Phot. Catala)
Pendule. Fête de la Fédération, 14 Juillet 1791 A V. Lacroix, Paris.
(Musée Carnavalet).

(1) Louis Courajod. *Livre-Journal de Lazare Duvaux.*



(Phot. Lib. de France)
Epoque révolutionnaire. Tasse et soucoupe en porcelaine de Sèvres avec cocarde et rubans tricolores, bonnet phrygien.
(Musée Carnavalet)



(Phot. Lib. de France)
Epoque révolutionnaire. Serrure de sûreté ornée à droite du faisceau surmonté du bonnet phrygien (Musée Carnavalet).

couronnements pourront être en plein cintre, ils voudront bien ne pas les corrompre par ces contours en forme d'S qu'ils semblent avoir pris chez des maîtres écrivains, et qui sont si fréquemment employés que le vrai moyen de faire quelque chose de nouveau serait de ne se servir que du carré et du cercle. Ce serait du



Epoque révolutionnaire. Papier peint (Musée Carnavalet). (Phot. Isle de France)

moins une grande consolation s'ils voulaient bien se faire une règle de faire les moulures principales, sur lesquelles serpentent leurs ornements, droites et régulières, et ne donner carrière à leur imagination déréglée que par dessus et sans les entamer; du moins l'homme de bon goût à qui écherrait un appartement de cette espèce, pourrait, avec un ciseau, abattre tous ces herbages, ailes de chauves-souris, et autres misères, pour retrouver le nu de la moulure, qui lui serait une suffisante décoration... Ils sont donc priés de vouloir bien ajouter foi aux assurances que nous leur donnons, nous qui n'avons aucun intérêt à les tromper, que les formes, droites, carrées, rondes et ovales régulières décorent aussi richement que toutes leurs inventions; que, comme leur exécution est plus difficile, elle fera plus d'honneur à leur talent; qu'enfin les yeux d'un nombre de bonnes gens que nous sommes, leur auraient cette obligation inexprimable de n'être plus choqués par des disproportions déraisonnables et par cette abondance d'ornements tortus et extravagants. »

L'appel de Cochin fut entendu. Quelques années plus tard, en 1762, Grimm pouvait écrire à un de ses correspondants :

« Il faut remarquer les révolutions favorables aux arts, comme celles qui contribuent à leur corruption



(Phot. Lib. de France)
Reliure révolutionnaire.
(Musée Carnavalet).

et à leur perte. La bizarrerie dans les ornements, dans les décorations, dans les dessins et les formes de bijoux, était arrivée à son comble en France; il fallait en changer à chaque instant, parce que ce qui n'est point raisonné ne peut plaire que par sa nouveauté.

Depuis quelques années on a recherché les ornements et les formes antiques ; le goût y a gagné considérablement et la mode en est devenue si générale que tout se fait aujourd'hui à la Grecque. La décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout est à Paris à la Grecque. Ce goût a passé de l'architecture dans les boutiques de modes; nos dames sont coiffées à la Grecque; nos petits maîtres se croiraient déshonorés de porter une boîte qui ne fût pas à la Grecque. Cet excès est ridicule sans doute; mais qu'importe ? Si l'abus ne peut s'éviter, il vaut mieux qu'on abuse d'une bonne chose que d'une mauvaise. » (1) Un homme, d'autre part, vivait alors en Italie, architecte et graveur presque génial, d'un génie singulier, étrange et magnifique, doué d'une imagination prodigieuse et chez qui s'alliait à un tempérament de visionnaire romantique la passion la plus fervente de l'antiquité, Jean-Baptiste Piranesi. Vénitien d'origine, il s'était fixé à Rome, où il s'était lié avec les pensionnaires de l'Académie de France et les artistes français de séjour dans la Ville Eternelle, Vien notamment, le maître de David, le promoteur de la Renaissance classique, Joseph Vernet, Pajou, Petitot, Clérisseau, Hubert Robert, avec aussi, tous les étrangers de marque, Winckelmann, l'apôtre de la Beauté hellénique, le théoricien illuminé de l'esthétique classique, Raphaël Mengs, l'architecte anglais Adams, tous également passionnés d'archéologie. Piranesi croyait à la supériorité de l'art romain sur l'art grec et prétendait que celui-ci n'était redevable d'aucune de ses qualités à celui-là. Et c'est pour le démontrer qu'il avait publié, en 1769, un fort curieux recueil de documents décoratifs, d'inventions architecturales et mobilières, le *Livre des Cheminées*. (2)

« L'invention de Piranesi, qui fait de lui un véritable novateur, est d'avoir fait table rase de tout style national, d'avoir considéré comme non avenues toutes les formules modernes et d'avoir créé un style tel que l'aurait pu concevoir, croyait-il, un artiste de la Rome d'Auguste. » (3) Tous les éléments décoratifs antiques y sont, naturellement, ressuscités : aigles, rames, boucliers, chars, dauphins et satyres, chimères, griffons, têtes de béliers, guirlandes, masques et thyrses; la verve de Piranesi est inépuisable; elle abonde en créations d'une richesse souvent excessive; mais lorsqu'il sait se discipliner et se tempérer,

(1) Correspondance de Grimm.

(2) *Différentes manières d'orner les cheminées et toute autre partie des Edifices, tirées de l'architecture égyptienne, étrusque et grecque, par le chevalier Jean-Baptiste Piranesi, architecte.*

(3) *Giovanni-Battista Piranesi : Un Rénovateur de l'Art décoratif*, par Léon Rosenthal. — *Les Arts*, août 1912, avril 1913.



Gravure de Mode,
époque de la Révolution, dessinée par Desrais et gravée par Duhamel



(Phot. Lib. de France)

DEBUCOURT. LA MANIE DE LA DANSE. (1807).



(Phot. Lib. de France)

DEBUCOURT. LE JOUR DE L'AN. (1807).

l'art français, elle l'a plutôt diminué et, mise à part l'ordonnance de ses fêtes, certaines modes, certaines formules ornementales adaptées à des objets d'usage quotidien et d'actualité immédiate, comme le bonnet phrygien, le niveau, les mains unies, la cocarde tricolore, le compas, la pique, les faisceaux, les canons symbolisant la Liberté, l'Egalité, la Fraternité, la Nation régénérée, les Forces industrielles, l'Homme libre, la Force par l'Union, la Victoire, l'on peut dire qu'elle n'a donné naissance à aucune grande œuvre ni individuelle ni collective où il nous soit possible de retrouver et de reconnaître toujours vivante son empreinte. « Peut-être ne reste-t-il à Paris d'autre monument de cette époque, avec la charmante salle pompéienne du Conservatoire, que les deux jolis stades du parterre des Tuileries, aux bancs en hémicycles, où lutte la course immobile d'Hippomène et d'Atalante aux pieds légers ». (1)

La Révolution aurait-elle eu le temps, si elle l'avait voulu, de créer ce que l'on est convenu d'appeler un style ? Je ne sais, mais ce qui est certain, c'est qu'elle ne le voulait pas : elle avait bien d'autres choses à faire et qui lui paraissaient plus importantes : « Qu'est-ce que des hommes qui s'occupent de sculpture pendant que leurs frères versent leur sang pour la patrie ? » s'écriait l'accusateur public Fleuriot, à propos des quelques artistes qui tentaient encore de gagner leur pain quotidien en travaillant de leur métier. L'art, d'ailleurs, en général, et les arts industriels en particulier ne peuvent vivre que du luxe : le régime de la Terreur causa leur mort. Les ateliers d'ébénisterie, de bijouterie, d'orfèvrerie, les manufactures de céramique et de verrerie qui jusqu'à la veille de la prise de la Bastille avaient produit toutes ces œuvres précieuses et charmantes qui font l'orgueil des musées et des grandes collections du monde, avaient clos leurs portes, faute d'ouvriers, faute, aussi, de clients, car ce n'étaient ni les sans-culottes ni les tricoteuses qui auraient pu remplacer le public éclairé, la société raffinée de naguère, cette élite française enfermée maintenant dans les prisons de la République ou réfugiée à l'étranger. « Mort à tout ce qui n'est pas de première nécessité ! » clamaient les orateurs des réunions publiques. C'était bien d'art qu'il s'agissait : « On doit rougir d'avoir deux habits quand les soldats sont nus ».

En 1793, cependant, l'Exposition de peinture a lieu ; mais en tête du catalogue les organisateurs s'en excusent en ces termes : « Il semblera peut-être étrange à d'austères républicains de nous occuper des

(Phot. Lib. de France)
Commode fin du XVIIIe siècle ; panneau en papier peint de la fabrique de Réveillon vers 1785, d'après Prieur (Musée des Arts Décoratifs).

(1) Louis Gillet. *Histoire de la Nation Française*.

arts quand l'Europe coalisée assiège le territoire de la Liberté... »

En 1794, point de Salon de peinture; mais l'exposition de 1795 ne comprend pas moins de cinq cent trente-cinq tableaux et de quatre-vingt-neuf pièces de sculpture. La vie artistique paraît se réveiller. En 1796, le ministre de l'Intérieur lance un appel aux artistes: « La Liberté, dit-il, vous invite à retracer ses triomphes : transmettez à la postérité les actions qui doivent honorer votre pays. Ayez un caractère national, peignez notre héroïsme, et que les générations qui nous succèdent ne puissent pas nous reprocher de n'avoir pas paru Français dans l'époque la plus remarquable de notre histoire. » En 1797, deux expositions sont organisées: au Salon annuel, à côté de Gros, de Gérard, de Girodet, de Guérin, de Boilly, de Carle Vernet, de Greuze, de Houdon et de Chaudet, triomphe Prudhon, tandis qu'à la première *Exposition publique des produits de l'industrie française* qui eut lieu dans la grande cour carré du Louvre ne figuraient que 110 exposants. François de Neufchateau qui était le promoteur de ces expositions industrielles avait eu beau affirmer que si la liberté industrielle est préférable à l'ancien système de la maîtrise et des corporations, il n'y apparut guère que le nouvel état de choses était plus fécond que l'ancien.

En revanche, David avait été chargé par le Comité de Salut Public de « lui présenter ses vues sur le moyen d'améliorer le costume national actuel, de l'approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution ».



Château de la Malmaison. Boudoir. (Phot. Catala)

Il est devenu « le Mécène du budget des arts de la République, le commémorateur de tous les dévouements républicains, le maître des cérémonies des Panathénées de l'anarchie, le Gardel populaire des ballets énormes marchés par la foule. Des débris tronqués des rois de France, arrachés de Notre-Dame, il veut former sur le Pont-Neuf, le piédestal d'une Statue géante du peuple parisien. David, comme un patricien de l'ancienne Rome, marche au milieu de sa *gens*, les jeunes clients de l'Art, auxquels le peintre des Horaces a fait adopter — écoutez l'Américain Moore — une veste et des brodequins bleus, un petit manteau flottant sur l'épaule, un chapeau à plumes, deux pistolets à la ceinture et un grand sabre au dos. » (1) C'est lui qui organisa, à partir de 1793, les grandes solennités populaires. « Les fêtes nationales, disait-il, sont instituées pour le peuple: il convient donc qu'il y participe d'un commun accord et qu'il y joue le premier rôle ». C'est dans cet esprit que furent réglées la Réunion populaire du 10 août (Fête de la Régénération), la pompe funèbre de Marat, la fête de Toulon, la fête de l'Etre Suprême et celle de Bara et Viala dont le 9 thermidor empêcha la réalisation. Déjà, en 1791, la translation des restes de Voltaire au Panthéon s'était déroulée dans un déploiement de souvenirs classiques.

(1) Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la Société française pendant la Révolution*.

« Non seulement le char sur lequel étaient les restes de Voltaire portait l'empreinte du goût renaissant de l'antiquité, mais les gens de lettres, les artistes, les musiciens, les acteurs et les actrices qui marchaient autour du char, étaient habillés à l'antique et portaient dans leurs mains des signes de triomphe ou des instruments de musique des Temps païens, le tout fait en carton et couvert de papier doré. » (1)

« Mais ce qui frappe dans les programmes des fêtes de David, c'est le côté coloré qu'il leur donne. Il sait ce qu'on peut obtenir de la foule et s'arranger pour que cette foule soit à la fois actrice et spectatrice. Il a aussi le souci de l'heure. C'est le soir, à cinq heures, qu'il fixe l'inhumation de Marat; au contraire pour la fête du 10 août, il convoque les citoyens au soleil levant : « Les Français réunis pour célébrer la fête de l'unité et de l'indivisibilité, se lèveront avant l'aurore; la scène touchante de leur réunion sera éclairée par les premiers rayons du soleil. » — « Le terme de toutes ces cérémonies sera un banquet frugal; le peuple, assis fraternellement sur l'herbe ou sous des tentes pratiquées à cet effet au pourtour de l'enceinte confondra avec ses frères la nourriture qu'il aura apportée... On verra le maire avec son écharpe à côté du bûcheron et du maçon; le noir Africain qui ne diffère que par la couleur, marchera à côté du blanc Européen; les intéressants élèves de l'institution des Aveugles, traînés sur un plateau roulant, offriront le spectacle touchant du *malheur honoré*. Vous y serez aussi, tendres nourrissons de la maison des Enfants-Trouvés, portés dans de blanches bercelonnettes; vous commencerez à jouir de vos droits civils trop justement recouvrés »; enfin, durant la cérémonie, « des milliers d'oiseaux, rendus à la liberté, portant à leur col de légères banderolles, prendront leur vol rapide dans les airs et porteront au ciel le témoignage de la liberté rendue à la terre. » Pour célébrer la Fête de l'Etre Suprême, « tous les citoyens et les jeunes garçons tiendront à la main une branche de chêne. Toutes les citoyennes, mères et filles, seront parées des couleurs de la Liberté. Les mères tiendront à la main des bouquets de roses et les filles porteront des corbeilles remplies de fleurs. » (2)

(Phot. L. P.)

Château de la Malmaison. Salle à manger.

Les fantômes de Diderot et de Rousseau devaient pleurer de joie sous les arbres des Champs-Elysées au récit de ces fêtes si touchantes et si magnifiques que leur faisaient sans doute, dès le lendemain même

(1) E.-J. Delécluze. *Louis David, son école et son temps.*

(2) Charles Saunier. *David.*



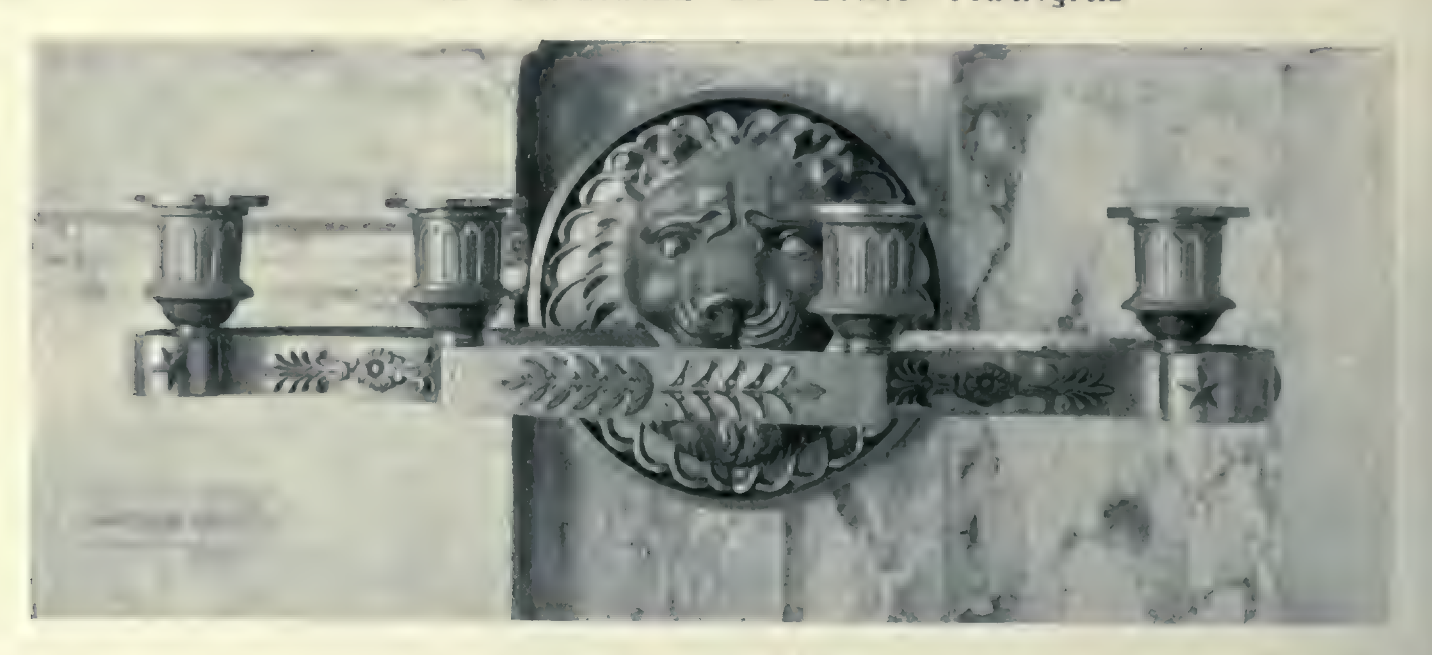
Château de la Malmaison. Chambre de l'impératrice Joséphine. (Phot. L. P.)

du jour où elles s'étaient déroulées dans Paris quelques nouveaux venus au Royaume des Ombres, précocement séparés des douceurs de la vie par l'expéditive justice de la Terreur et l'ingénieuse machine du bon docteur Guillotin.

Si telle était la conception que se faisaient de l'art dans la vie publique, de l'art collectif, de l'art public, les contemporains de Robespierre, quelle était celle qu'ils pratiquaient touchant l'art dans la vie privée, la décoration des intérieurs? Puisque David reste le plus grand esthéticien — à la suite de Winckelmann et de Lessing, de Heyne et de Hamilton, — comme le plus grand artiste de ce temps, rien ne peut être plus instructif que de savoir de quelle manière il se meublait.

Pénétrons donc, à la suite de Delécluze, dans l'atelier de David.

« Jusqu'à cette époque, les meubles des maisons même les plus opulentes de Paris étaient encore fabriqués sur le modèle de ceux de Louis XV ou de Marie-Antoinette, tandis que ceux de l'atelier des Horaces portaient un tout autre caractère. Les chaises courantes en acajou sombre, et couvertes de coussins en laine rouge avec des palmettes vertes près des coutures, avaient été copiées sur celles dont la représentation est si fréquente sur les vases étrusques. Au lieu des deux *bergères* d'usage, on voyait d'un côté une *chaise curule* en bronze, dont les extrémités des deux x se terminaient en haut et en bas par des têtes et des pieds d'animaux, et de l'autre, un grand siège à dossier, en acajou massif, orné de bronzes dorés et garni de coussins et de draperies rouges et vertes; le tout avait été fidèlement imité de l'antique et exécuté par le plus habile ébéniste du temps, Jacob, d'après les dessins de David et de Moreau, son élève. Enfin, le complément de ce meuble était un lit également à



Grand Trianon. Bras de lumière. (Phot. L. P.)

l'antique. Tous ces objets, exécutés d'après le goût et sur les ordres de David, étaient, à proprement parler, des *meubles d'atelier*, puisqu'en effet ce peintre les a copiés dans ses ouvrages. C'est ce dont on pourra s'assurer en confrontant la description qui précède avec les meubles qui se trouvent dans les tableaux de *Socrate*, des *Horaces*, de *Brutus*, d'*Hélène et Pâris*, et dans le portrait ébauché de Madame Récamier.

« Il est à propos de ne pas oublier qu'en 1796, tout ce meuble était exécuté déjà depuis six ou sept ans. Alors, dans le public, ce goût ne faisait que commencer à se répandre. On citait comme une nouveauté les meubles de Jacob d'après l'antique. Quinquet était peut-être moins fier de l'invention de ses lampes que des ornements étrusques que les élèves de David peignaient sur leurs montures, et l'on surprenait souvent les coiffeurs dans le fond de leur boutique, réfléchissant sérieusement devant une tête à perruque, pour imiter la coiffure des sœurs des Horaces ou de la femme et des filles de Brutus, des tableaux de David. »

Et il y avait encore dans cet atelier, sur la face opposée à la fenêtre, des petites portes, « formant les deux divisions latérales de cette face, et qui étaient remarquables par leur décoration, qui consistait en toiles vertes retroussées par des clous d'or, absolument de la même manière que le sont celles de la grande tenture qui garnit le fond sur lequel se détachent la femme et les filles de Brutus, dans le tableau de ce nom. Quant au reste des objets rassemblés avec ordre et une symétrie élégante dans ce lieu, il consistait en figures, en fragments de figures ou d'ornements antiques moulés en plâtre. Ces pièces étaient suspendues aux murs ou posées sur un immense appui logé dans le renfoncement cintré où se groupaient des statues entières ombragées par des branches, des couronnes de chêne, au-dessus desquelles s'élevait une grande palme très belle

(Phot. L. P.)

Grand Trianon. Table à ouvrage.



Château de la Malmaison. Bibliothèque et cabinet de travail de Napoléon Ier. (Phot. L. P.)

encore, quoiqu'elle fût jaunie par le temps. » (1)

Tel était l'intérieur de celui qui devait exercer sur le goût français pendant tant d'années une si autoritaire et si despotique influence. Certes David était un grand peintre, « mais il n'entendait absolument rien à la décoration, et, dans son malheureux plagiat de l'antiquité, il ne tenait aucun compte des conditions d'existence de notre société moderne. Comme mobilier, il ne comprenait que des formes carrées, anguleuses, où l'on était sans cesse exposé à se heurter, des chaises curules à dos de bois, des pliants à pattes de griffon, des guéridons en forme de trépied, des pendules en forme d'autels, des urnes, enfin tout ce qui pouvait faire ressembler une salle de bal, un salon ou une salle à manger, au décor traditionnel de quelque tragédie classique. » (2) Rien de plus vrai; mais n'est-il pas étrange de constater qu'en même temps que cette passion forcenée de l'antiquité se soit rencontré chez le maître des *Sabines* et de la *Mort de Socrate* un sens si vif et si profond, si audacieux et si pénétrant des réalités de son époque et qu'il lui ait été possible, après avoir exécuté ces froides évocations des héroïsmes de la vie grecque et romaine, de peindre tant de portraits éclatants de vérité directe, et le *Sacre*, et *Marat* et la *Distribution des Aigles*. Si donc David avait été doué, comme décorateur, de la dualité dont nous le voyons doué comme peintre, il est hors de doute qu'il aurait été capable de créer et d'imposer un style aussi représentatif des mœurs et des idées de son époque que l'étaient de la leur le style Louis XV et le style Louis XVI; mais David nourrissait contre les traditions purement françaises dont Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard étaient les derniers représentants et qu'il considérait comme de mauvais maîtres, efféminés et immoraux, une haine aveugle, la haine que portaient tous ses contempo-

(1) E.-J. Delécluze. *Ibid*.

(2) F. de Lasteyrie. *Histoire de l'orfèvrerie*

rains, tous ceux, du moins, qui avaient accepté l'Evangile révolutionnaire, à tout ce qui représentait « la corruption de l'Ancien Régime »; et les arts décoratifs, les arts industriels, les meubles, les tapisseries, les bronzes, les bibelots, les tissus, les bijoux qui avaient paré les palais et les châteaux royaux, les maisons sculpté et doré d'une incomparable richesse et des tapisseries tissées d'or pour en extraire le métal qu'ils recherchaient ensuite dans les cendres du brasier.

Et jusque même sous le Directoire, un ministre n'hésita pas à « faire brûler quelques-unes des plus fameuses séries de tapisseries de la collection royale



Château de Rambouillet. Ancienne salle de bains de Napoléon I[er]. (Phot. L. P.)

de campagne et les hôtels de l'aristocratie, il les englobait dans la même condamnation. Cette propagande sacrilège avait porté ses fruits. De tous côtés, sur tous les quais et sur tous les points de la capitale, le « bric-à-brac » de l'Ancien Régime se vendait à vil prix. Durant plus d'un an on avait vu la mise à l'encan de tout ce que contenaient de précieux les résidences royales, Versailles notamment, sans qu'il en résultât de grosses enchères, et lors de la vente de l'ameublement de Chambord, les camelotiers qui y assistaient brûlaient dans les cours des cadres de bois pour convertir en espèces d'or et d'argent le métal qu'elles renfermaient. On se procura ainsi une somme de cinquante à soixante mille livres qui servit à payer les traitements arriérés des employés. Le nombre des tapisseries ainsi sacrifiées s'élevait à cent soixante. C'étaient les pièces les plus précieuses de la collection royale. Une parfaite correction administrative avait présidé d'ailleurs à cette opération monstrueuse. » (1)

Très grave apparaît donc la responsabilité de David

(1) Jules Guiffrey. *Les Grandes Institutions de la France : les Gobelins et Beauvais.*



CHAMBRE A COUCHER EMPIRE. Ancien Hôtel Beauharnais (Ambassade d'Allemagne).

et de son académisme dans l'évolution de l'architecture et, par suite, des arts décoratifs, à la fin du XVIII[e] siècle; le retour étroit, systématique, aux modèles de l'antiquité devait, en effet, exercer sur l'art français des ravages dont les conséquences se font encore sentir de nos jours, malgré tous les efforts accomplis au cours du XIX[e] siècle par quelques artistes et quelques écrivains indépendants pour les réparer. L'influence italienne qui se produisit chez nous à l'époque de la Renaissance et sous le règne de Louis XIV fut certainement moins funeste au génie français que le faux classicisme et l'archéologisme, si l'on peut dire, de David. « A la place de la plus gracieuse souplesse, de la plus charmante fantaisie dans l'arrangement de toutes choses, art et industrie, le pastiche de l'antiquité devint une loi appliquée, sans discernement et les yeux fermés, au domaine de l'art. Comment expliquer qu'une société entière que les découvertes de la chimie et de la physique jettent dans un courant de nouveautés, de bouleversements à tourner la tête, à rendre fou, au lieu de demander aux arts les innovations les plus excentriques, au lieu de repousser ce qui sent le vieux, la copie, la redite, ne se plaise que dans l'imitation la plus servile de tous les styles usés par les siècles ? Comment l'expliquer sinon par un affaissement de l'esprit, par un abaissement moral, ou bien par une préoccupation tellement exclusive des intérêts et des progrès matériels, que le sens qui s'adressait aux arts s'est complètement émoussé ? Ou bien encore, et c'est peut-être la meilleure explication, par ce besoin de contraste qui fait que la littérature chante les bergeries au milieu de la Terreur et raconte les crimes les plus atroces sous un règne de vertus bourgeoises? Quoi qu'il en soit de la cause, nous subissons durement depuis soixante ans (le comte de Laborde écrivait ces lignes en 1856) cette domination d'eunuques tyranniques. » (1) Je n'insisterai pas davantage, ayant voulu seulement, avant d'aller plus loin, marquer les origines du mal dont a souffert et dont souffre encore l'art décoratif français et établir les responsabilités d'un état de choses qui a causé depuis tout près d'un demi-siècle à la France, même pour ne s'en tenir qu'au point de vue économique, tant et tant de tort. Si donc nous ne sommes pas en droit de reprocher à la Révolution de n'avoir rien produit, du moins sommes-nous obligés de regretter qu'elle ait aidé aussi puissamment à un mouvement aussi rétrograde et qu'elle ne se soit pas rendu compte, elle qui prétendait rompre tous liens avec le passé, et qui excellait à imposer à la masse et à l'élite même par les moyens de persuasion les plus violents ce qu'elle estimait nécessaire à son bonheur, de l'avantage qu'il y aurait eu à



(Phot. Giraudon)

Paris. Hôtel de Gouthière. Bibliothèque.



(Phot. Catala)

Château de Fontainebleau. Salon de l'Empereur. Feu doré.

(1) Léon de Laborde. *Ibid.*

encourager l'éclosion d'un style nouveau et purement français, correspondant et s'accordant avec les idées nouvelles et l'idéal nouveau qu'elle promulguait.

***

Mais il y a, dira-t-on, le style Directoire? Il se peut. Politiquement parlant, le Directoire commence en octobre 1795 et finit en novembre 1799. Est-il permis de dire qu'en quatre ans, quelque ardent qu'ait été le désir de la France, de Paris surtout, de reprendre goût à la vie, à la vie normale, ou à peu près, enfin reconquise après les heures sanglantes des ténébreuses années que l'on venait de traverser, et malgré la passion du luxe, de la dépense, de la fièvre du plaisir qui caractérise cette époque, est-il permis de dire qu'en quatre ans aient pu se cristalliser, en des formes décoratives assez nombreuses, assez diverses, assez précises et présentant cependant assez d'unité pour constituer un style défini, les aspirations, les tendances, les mœurs, les goûts, les façons de sentir et de vivre d'une société qui venait à peine de se reconstituer, qui était en train, pour parler plus vrai, de se reconstituer, et dans laquelle se mêlaient et se combattaient en même temps de si complexe manière les habitudes et les traditions de l'Ancien Régime — car la génération nouvelle, née pendant la Révolution n'avait pas encore voix au chapitre — et les appétits, les convoitises et les idéaux auxquels la Révolution venait de donner libre cours ?



Ministère de la Guerre. Boudoir. (Phot. Catala)

D'autre part « l'industrie avait perdu les traditions de ses procédés et ses ouvriers rompus à leurs métiers ; elle ne trouvait plus son guide naturel, une cour élégante pour diriger son goût, et des artistes sortis de son sein qui puissent venir en aide à ses efforts, en comprenant ses difficultés et ses obligations. A la place de ses anciens appuis, l'avènement d'un public nouveau, élément inconnu jusqu'alors dans la sphère des arts et des industries alliées aux arts : ce public, c'est tout le monde, car la révolution, en détruisant les distinctions de classes et de rangs, a mis les jouissances les plus délicates à la portée du premier venu qui peut les payer. Il ne s'agit plus, pour avoir le goût des arts et le droit de les protéger, pour s'ériger en Mécène et imposer aux artistes une direction, de s'être préparé à ces jouissances et à ce rôle par une éducation distinguée, par les voyages qui étendent les points de vue, et surtout par l'habitude de voir dans la maison paternelle les chefs-d'œuvre de l'art amassés de père en fils et les riches ameublements des bonnes époques, il s'agit d'avoir de l'argent. Or, si nous avons trouvé au dix-huitième siècle déjà, en dehors de la cour, du clergé et de la noblesse, l'active et assez fâcheuse intervention de la magistrature et de la finance, qui toutefois se faisait un point

d'honneur de prendre la cour pour modèle, il faut, au point où nous sommes arrivés, ajouter les parvenus de toutes sortes et de tous étages. De ce moment, en présence d'une cour nouvelle qui n'avait point les vieilles traditions de l'élégance et dont l'autorité était contestée par la haute société, se manifestent l'instabilité des goûts et les incessants changements du style ; les arts et l'industrie deviennent le jouet de tous, et flottent à la merci d'une mode qui tend chaque jour à prendre plus bas son point de départ. Ce fut d'abord l'invasion des modes anglaises qui battit en brèche l'élégance française : on vit le sans-gêne faire irruption, le commode, le *confortable* dominer toute autre règle et, une fois ce goût introduit dans la place, des élégants



(Phot. Lib. de France)

Fauteuil de Joséphine (Musée des Arts Décoratifs).

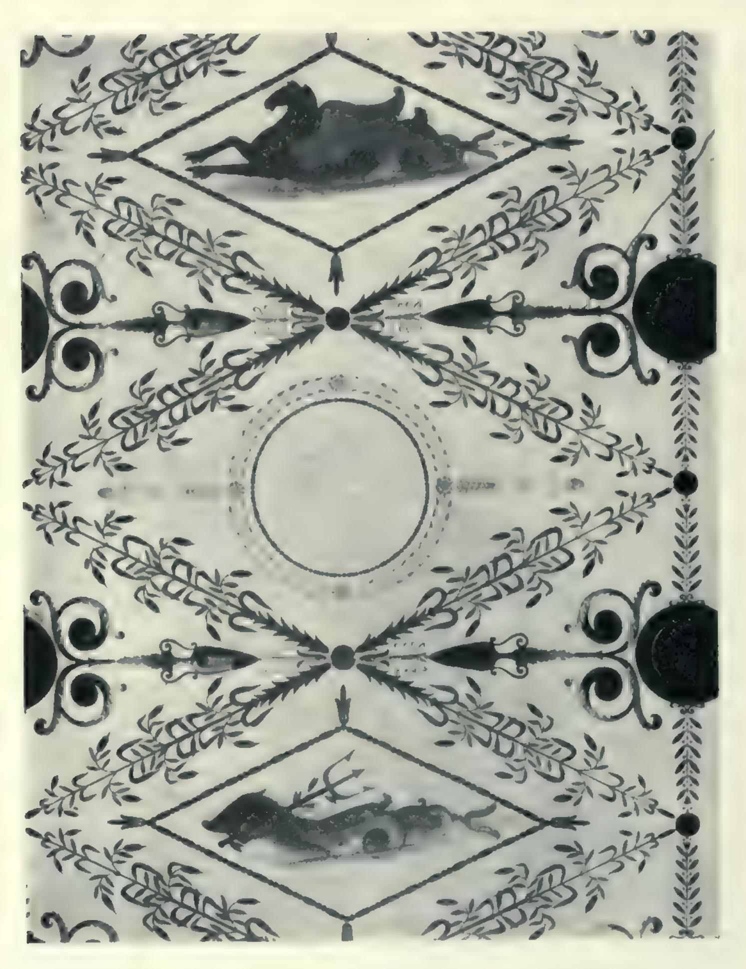


Phot. Cattan.

Chateau de la Malmaison. Vestibule. Grand vase, tole emaillee

comme Garat, Trénis et autres *incroyables* n'étaient pas de force à l'en faire sortir. Vint ensuite l'influence dominante des étrangers de tous pays, avides de plaisirs et accourus à Paris d'où la Révolution les avait tenus éloignés si longtemps. Tandis qu'ils s'étaient mis juqu'alors au pas des modes françaises, on les vit, en l'absence d'une cour formant centre d'action, donner le ton. Les Palfi, les Pignatelli, des comtes polonais, des princes russes, et le corps diplomatique tout entier, jetèrent pêle-mêle leurs goûts dans la mode.

« A ce grave désavantage ajoutez-en un autre. Les artistes font alors défaut à l'industrie. Avec la suppression des corporations avait disparu ce fond d'anciennes familles industrielles dans lesquelles se trouvaient les artistes de chaque spécialité. Désormais un jeune homme, né dans un métier, a-t-il quelques dispositions, il se croit du talent et il quitte son industrie ; il la dédaigne pour transporter ses espérances et ses travaux dans une sphère qu'il croit plus élevée. L'indutrie est livrée à des praticiens sans initiative,



(Phot. L. P.)
Château de Rambouillet. Ancienne salle de bains de Napoléon I[er].

sans idées, et si elle demande des modèles aux artistes, ils les lui donnent, mais sans avoir la conscience de la destination des objets et des procédés employés à leur fabrication. Le créateur est d'un côté, le metteur en œuvre de l'autre, et il s'élève des réclamations également justes des deux parts : les artistes sont mécontents de voir leurs modèles mal exécutés, les fabricants ou leurs ouvriers déclarent ces modèles inexécutables. Cette absence d'entente produisit une scission déplorable et un dédain réciproque. Quelques exceptions dûes aux compositions de Lafitte, qui se ressentaient de l'excellent enseignement de son maître Vien, aux dessins corrects et délicats de Percier, aux compositions gracieuses de Prudhon, ne purent prévaloir contre l'ensemble de cette défaillance générale. » (1)

Le Consulat, pareillement au Directoire, a duré quatre ans. A-t-on jamais parlé d'un style Consulat? C'est qu'en réalité, il n'existe pas plus de style Consulat qu'il n'existe de style Directoire. Ces mots « style Directoire » ne m'ont jamais paru servir qu'à désigner, dans le langage assez spécial des marchands et amateurs d'antiquités, les productions de la période où le style Louis XVI — refroidi et desséché sous l'influence et les exigences de la vogue grandissante dont jouissait l'art gréco-romain depuis tout près d'un demi-siècle et que la phraséologie grandiloquente de la Révolution avait encore accrue — abandonne tout ce qui peut lui rester de grâce libre et d'élégance pour se plier aux disciplines du style déjà en pleine formation que l'on appellera le style Empire.

Donc, à tout prendre, « il n'y a pas de style Directoire pour l'excellente raison qu'il n'y a ni monument, ni décoration, ni meuble dont la fabrication puisse être authentiquement classée dans les quatre années que dura ce gouvernement. Il y a quelques porcelaines qui, si elles ne furent point à ces dates fabriquées à la manufacture de Sèvres, au moins y reçurent leur estampille de sortie : elles sont *Louis XVI* par la forme comme par le décor. Il y a quelques tableaux, un ou deux portraits : ils sont aussi bien d'avant que d'après. Dans les époques comme celles-là, le luxe n'est point si établi qu'il fasse des commandes.

Les nouveaux riches — et combien peu sont-ils au milieu de l'universelle misère ! — se contentent avec ce qu'on leur offre de la richesse passée et sont incapables de discerner. Aux Mesdames Angot comme à leur sœur, la redoutable M[me] Récamier, l'enseigne à la Greuze d'une banque qui fut la *Cruche cassée*, il suffit un temps de la *Marchande à la toilette*; ce



(Phot. Catala)
Château de la Malmaison. Bibliothèque.
Vases genre étrusque en albâtre.

(1) Léon de Laborde. *Ibid.*



(Phot. Catala)
Château de la Malmaison. Salon. Console demi-circulaire en acajou.



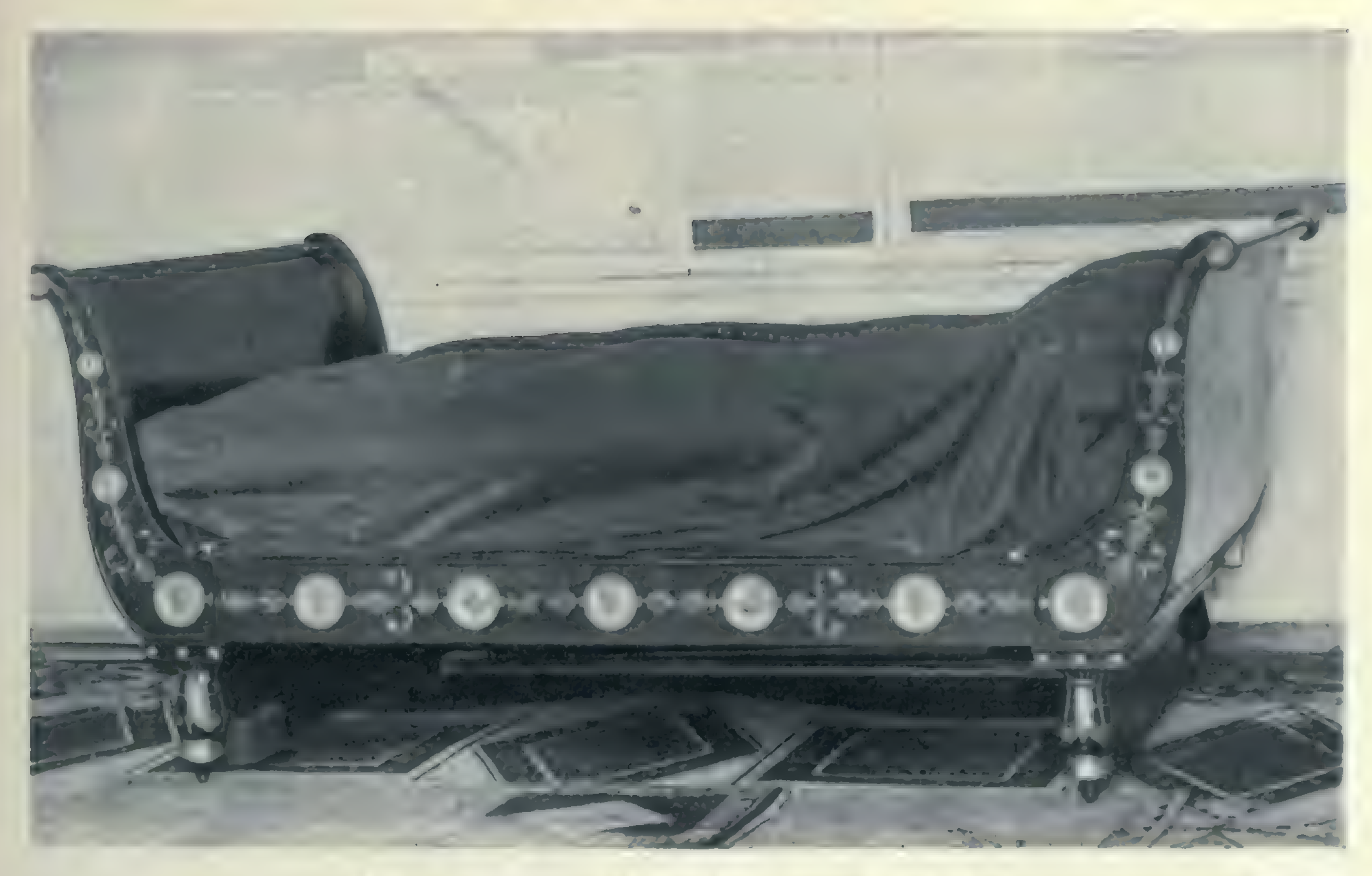
(Phot. L. P.)
Château de Versailles. Console.



(Phot. Catala)
Grand Trianon. Grand Salon. Table.



(Phot. Catala)
Château de Fontainebleau. Salle du trône. Console dorée.



Palais de Fontainebleau. Lit du prince Louis Bonaparte, attribué à Jacob. (Phot. Catala)

n'est que peu à peu que leur vient l'idée, puis le goût de raffiner. Encore, en cet affinement, combien de réminiscences et de parodies !

« Pour type du style Directoire — s'il était vrai qu'il y en eût un — il n'y aurait que la maison de la rue Chantereine, la maison que, de Milan, Joséphine avait ordonné qu'on lui rendît la plus élégante de tout Paris et pour qui tous les artistes avaient été mis en réquisition. Le mobilier de la chambre du Général subsiste, et ce sont des tambours qui servent de sièges, les fauteuils, dont un est conservé, ont des formes inattendues. Le lit est une tente que portent des lances. On vit dans les emblèmes. Pour la chambre de Joséphine, elle était meublée uniquement de glaces qui, entre des colonnes légères, décorées de papillons, régnaient autour de la pièce arrondie... On ne saurait pourtant recommander cet ameublement « garanti Directoire » qu'à de très jeunes femmes, ou du moins à des femmes assez sûres de leur beauté pour ne point redouter cette multiplication.

« Donc à un mythe du mobilier Directoire, il faut substituer la réalité du style Louis XVI se perpétuant jusqu'au Consulat et alors s'alourdissant et, sous prétexte de rendre plus exactement les modèles antiques, raidissant les lignes, abolissant tout enjolivement ; de même que, pour plus d'austérité, les bronzes noirs en applique sont substitués sur les meubles aux bronzes dorés. En général, nul ornement, mais la beauté de la matière, la perfection de la sculpture, l'agrément des formes graciles, rendent de tels meubles infiniment désirables. Ils sont consulaires, non directoriaux, mais combien peu subsis-



Château de la Malmaison. Mobilier de Joséphine de Beauharnais.



Ornement en cuivre ciselé d'un lit, style Empire.

tent! Il faut penser qu'ils s'enlevaient peu sur les fonds avec qui ils se confondaient et qui étaient, pour l'ordinaire, assez sombres; ainsi à la Malmaison, dans le salon, la plinthe d'acajou au-dessus de laquelle courait une tenture de velours vert, entre des colonnes à chapiteau doré. Advenant l'enrichissement successif des murs, ils devaient s'enrichir eux aussi et, pour ressortir sur les soieries brillantes, se charger de ces ors, mats et brillants, qui, le mieux avec les meubles de l'époque Louis XIV, donnent une impression de splendeur; pour les accompagner, ces sièges eux aussi se dorent; bientôt les tons sombres n'y sont plus appréciés, il faut des bois entièrement dorés ou bien, ce qui rapidement tombe dans le vulgaire, blanc et or. Cet enrichissement du mobilier qui ne saurait aller sans son empâtement, n'est-ce pas à la richesse de plus en plus grande des tentures qu'il doit être attribué? » (1)

CHAPITRE II

Les dominantes du style Empire. — Percier et Fontaine à la Malmaison, à Fontainebleau, à Compiègne, au Louvre, etc. : traits essentiels de leur génie. — Les fêtes impériales. — L'Hôtel de Madame Bonaparte. — Une salle à manger à la mode du temps. — Intérieurs balzaciens.

Mais le règne de Percier et Fontaine commence. Ils ont, bien plus que David, — cela est hors de doute — le sens de l'appropriation des formes à la destination des objets : ils sont infiniment moins systématiques que lui; ils sont, aussi, de très savants techniciens qui connaissent à fond leur métier d'architectes et de décorateurs. Ils sont ingénieux et souples; ils savent aussi bien composer un décor de palais, bâtir un monument public, organiser une fête que dessiner un fauteuil, une pendule, une pièce d'orfèvrerie; ils ont, en même temps que le sens de la grandeur, le sens de l'intimité... d'une intimité un peu solennelle et froide, un peu sèche et compassée, un peu rigide et conventionnelle, sans doute; mais qui était celle au milieu de laquelle aimaient à vivre nos arrière-grands-pères et grand'mères. Il y a là, incontestablement, quelque chose dont aucun



(Phot. Catala)

Candélabre. Ministère des Finances.

(1) Frédéric Masson. Préface à l'ouvrage d'Ernest Dumonthier : *Étoffes d'ameublement de l'Époque Napoléonienne.*



(Phot. Lab. de France)

PALAIS DE FONTAINEBLEAU. ARMOIRE A BIJOUX DE MARIE-LOUISE.



(Phot Catala)

Château de la Malmaison. Salon de Musique. Bureau de Joséphine.

des styles français qui ont précédé ce style ne nous offre l'équivalent; il y a quelque chose d'assez impressionnant en vérité, dans « cette espèce, comment vous dire de... reflux de l'Expédition d'Egypte, et puis aussi de remontée jusqu'à nous de l'Antiquité, tout cela qui envahit nos maisons, les Sphinx qui viennent se mettre aux pieds des fauteuils, les serpents qui s'enroulent aux candélabres, une Muse énorme qui vous tend un petit flambeau pour jouer à la bouillotte ou qui est tranquillement montée sur votre cheminée et s'accoude à votre pendule, et puis toutes les lampes pompéiennes, les petits lits en bateau qui ont l'air d'avoir été trouvés sur le Nil et d'où on s'attend à voir sortir Moïse, ces quadriges antiques qui galopent le long des tables de nuit. » Ainsi s'exprime un des personnages de Marcel Proust, la duchesse de Guermantes, évoquant l'intérieur d'un descendant des héros de l'Epopée impériale. « On n'est pas très bien assis dans les meubles Empire », hasarda la princesse. « Non, répondit la duchesse, mais, ajouta Mme de Guermantes en insistant avec un sourire, j'aime être mal assise sur ces sièges d'acajou recouverts de velours grenat ou de soie verte. J'aime cet inconfort de guerriers qui ne comprenaient que la chaise curule et au milieu d'un grand salon croisaient les faisceaux et entassaient les lauriers. Je vous assure que, chez les Iéna, on ne pense pas un instant à la manière dont on est assis, quand on voit devant soi une grande gredine de Victoire peinte à fresque sur le mur... Je vous assure que chez ces gens-là on en arrive à aimer tous ces N, toutes ces abeilles... Ces guerriers qui rapportaient tant de couronnes qu'ils en mettaient jusque sur les bras des fauteuils, je trouve que ça a un certain chic ! » (1)

Fontaine était né en 1762, Percier en 1764; liés d'une étroite amitié tandis qu'ils suivaient les cours de l'Ecole d'architecture de Peyre jeune, inspecteur des bâtiments du roi puis de l'Académie des Beaux-Arts, amitié dont la mort seule devait rompre les liens, c'est à Rome où Fontaine était venu faire un séjour d'études et où Percier l'avait rejoint, ayant obtenu le prix au Concours de 1786, qu'ils conçurent le plan de la collaboration dont la fécondité reste si étonnante; c'est à Rome, dans l'étude minutieuse et patiente, méthodique et consciencieuse de l'antiquité, et surtout de l'antiquité primitive qu'ils se formèrent. Leurs années d'apprentissage terminées et revenus à Paris, l'ébéniste Jacob



Château de Versailles. Attique Chimay. Les liseurs. Feu bronze noir et doré.

(1) Marcel Proust. *A la recherche du Temps perdu*. *Le côté de Guermantes*.



(Phot. Catala)
Pendule servant de veilleuse. Bronze vert antique et doré. (Mobilier national.)

qui avait exécuté le mobilier dessiné par David et Moreau le jeune, et venait d'obtenir la fourniture du mobilier de la Convention, leur demanda des modèles. Heureuse inspiration, car personne alors n'était mieux préparé qu'eux à cristalliser dans ses formes définitives et parfaites les tendances de l'art décoratif français; aussi leur succès fût-il très rapide et très grand. Orfèvres, bijoutiers, fabricants de tissus et de tapis suivirent aussitôt l'exemple de Jacob et la réputation des deux jeunes artistes se trouva établie aussitôt, et si brillamment que la Comédie-Française leur commanda les cinq décors de la *Lucrèce* d'Arnault et que, quelques mois plus tard, le directeur des décorations de l'Opéra ayant démissionné, cette place leur fut offerte. Les décors de *Télémaque*, du *Jugement de Pâris*, de *Psyché*, des *Horaces*, achevèrent de consacrer leur réputation auprès du grand public. Fontaine avait trente et un ans, Percier vingt-neuf. Celui-ci était surtout architecte, celui-là surtout décorateur.

« Ils se complétaient admirablement l'un par l'autre. Fontaine saisissait du premier coup l'ensemble de l'ouvrage projeté et le fixait dans un dessin très correctement mais très largement exécuté. Percier avait plus que lui le souci de la perfection et de tous les détails de l'ornementation. Il finissait chaque partie du projet avec une patience et une minutie qu'on trouverait peut-être aujourd'hui excessives, mais qui en facilitaient singulièrement la réalisation concrète. Quand il voulait mettre au net le croquis préalablement étudié, il couvrait d'un papier blanc la feuille sur laquelle avaient été tracées les lignes les plus importantes, afin de la protéger contre le frottement des doigts et des instruments, et aussi contre les cendres de sa pipe qu'il ne quittait pas souvent. Dans ce papier il découpait une fenêtre de quelques centimètres carrés et poussait jusqu'au bout le rendu de ce petit coin; après quoi, il bouchait la fenêtre, en ouvrait une autre et continuait ainsi jusqu'au parfait achèvement de son travail. » (1)

Rien de plus précieux, par suite, que ces compo-

(1) Maurice Fouché. *Percier et Fontaine.*



(Phot. Olivier)
Château de Fontainebleau. Vase en cristal et bronze.

sitions décoratives dont chaque détail témoigne d'autant d'invention que de fantaisie. Il faut feuilleter avec soin les recueils de Percier et Fontaine, étudier leurs dessins pour se faire une idée de leurs qualités exceptionnelles. Architectes, ordonnateurs de fêtes, dessinateurs de bijoux, de pièces d'orfèvrerie, de meubles, de tapis, de tissus, de pièces de céramique, de vases, de pendules, ils sont vraiment, dans tout ce qu'ils tentent, incomparables.



(Phot. L. P.)
Paris. Hôtel de Gouthière. Salon au 1er étage.

A la Malmaison, aux Tuileries, au Louvre, à Compiègne, à Fontainebleau, au Palais-Royal, soit comme créateurs, soit comme restaurateurs, on les voit faire montre du sens le plus magnifique et le plus raffiné de l'appropriation des formes et du décor à l'architecture. Ils ont travaillé aussi au château de Laeken en Belgique et au Palais Pitti de Florence. Leurs projets pour le palais que l'Empereur avait décidé d'abord de bâtir à Lyon, puis à Rambouillet, puis sur la colline de Chaillot (le Trocadéro), les dessins que de 1809 à 1812, ils envoyaient à l'Empereur de Russie, ceux où ils ont consigné leurs conceptions en vue de bâtir un hôtel des Ministres, un palais des Arts, un palais de l'Université, des archives, leurs plans de restauration du grand hôpital de Milan et de plusieurs palais de Gênes et de construction, pour un prince polonais, d'une petite église gothique, enfin les travaux exécutés par eux sous la Restauration aux Tuileries, à Versailles, au Palais-Royal, la construction de la Chapelle Expiatoire, rien de tout cela n'est indifférent, que dis-je ? rien de tout cela qui ne porte la marque des dons les plus brillants et de l'imagination la plus féconde ! Mais leur chef-d'œuvre, sans doute, c'est l'arc de triomphe du Carrousel, lequel faisait partie, on le sait, du grandiose projet de remaniement et d'achèvement du Louvre conçu par Napoléon Ier. Dans des formes directement inspirées de l'antiquité, Percier et Fontaine ont su, avec le tact le plus sûr inscrire des idées de leur temps. L'ornementation en est vivante, les figures symboliques ne sont point figées ni platement conventionnelles. « Loin de les blâmer, il faut louer hautement Percier et Fontaine d'avoir su combiner avec tant de discernement des éléments divers et d'avoir rajeuni et renouvelé leur évocation du passé par la présence de motifs de déco-



(Phot. Catala)
Château de Fontainebleau. Feu cuivre et bronze noir.



Château de Compiègne. (Phot. Catala)
Pendule porcelaine de Sèvres, fond bleu.

ration pris autour d'eux et empruntés directement à la réalité contemporaine. » (1)

Ce fut encore, on le sait, à Percier et Fontaine qu'incomba la tâche d'ordonner le décor et la mise en scène — le mot n'est point déplacé, — des grandes fêtes et cérémonies du Consulat et de l'Empire; ils s'en acquittèrent dignement. A l'occasion de la mort de George Washington, les drapeaux conquis en Egypte furent solennellement remis au ministre de la guerre par le général Lannes en face du buste du héros américain entouré de tous les drapeaux conquis par les armées de la République. Les fêtes du premier mariage impérial et du Sacre, de la Distribution des Aigles au Champ de Mars, devant l'Ecole Militaire, les fêtes du second mariage impérial notamment, ainsi que celles qui furent données à Saint-Cloud en 1811 pour la naissance du Roi de Rome servirent de prétexte à Percier et Fontaine pour déployer leur imagination. Il suffit de parcourir les recueils *Sacre et Couronnement de Napoléon, empereur des Français et roi d'Italie*, publié en 1807, (lequel comprend cinquante-quatre planches dont quatorze en collaboration avec Isabey qui avait dessiné les costumes), le mariage de S. M. l'empereur Napoléon avec S. A. I. l'archiduchesse Marie-Louise (treize planches).

Nous ne nous attarderons pas à décrire le genre de splendeur qui caractérise les transformations apportées par Percier et Fontaine à la Malmaison et à Fontainebleau, à Compiègne et au Louvre sous le règne de Napoléon comme sous celui de Louis XVIII, de Charles X et de Louis-Philippe : outre qu'il n'est personne qui n'ait visité ces palais où plane encore si vivant le souvenir de l'époque impériale et qui n'ait apprécié à leur véritable valeur les créations de ces



Château de Fontainebleau. Flambeau-bouillotte. (Phot. Catala)

(1) Maurice Fouché. *Ibid.*



Château de Fontainebleau. Salon jaune. Petite console attribuée à Jacob, bronze de Thomire (Phot. Catala)

décorateurs incomparables chez qui le sens de la grandeur et du faste s'ajoutait au goût le plus raffiné, il sera possible aux lecteurs de ces pages de s'en faire ou de s'en refaire une idée exacte en examinant les gravures qui les illustrent ; (malheureusement, une grande partie de l'œuvre de Percier et Fontaine et non l'une des moins importantes a disparu dans l'incendie des Tuileries.) Il nous a donc paru plus intéressant d'évoquer ici certains intérieurs moins somptueux, plus intimes, comme il y en a eu beaucoup, sans aucun doute, à cette époque et grâce à la description desquels il nous devient plus aisé de recomposer le décor de la vie bourgeoise d'alors, et d'autant plus aisé que sont plus nombreux les témoignages réels qui nous en demeurent : meubles, bibelots, objets usuels, pièces de céramique et d'orfèvrerie, tissus, tapis, etc., etc. L'art décoratif n'est-il pas, par excellence, l'art de la vie, celui qui est le plus intimement, le plus familièrement mêlé à notre existence quotidienne, le plus profondément confondu avec elle ?



(Phot. Catala)
Château de la Malmaison. Feu en bronze.

C'est également Percier et Fontaine qui avaient décoré le petit hôtel de Mme Bonaparte, rue Chantereine (rue de la Victoire, n° 6) pendant que son mari commandait l'armée d'Italie. Avant le départ du général, elle avait obtenu son agrément pour le faire meubler. La maison ne valait guère plus de 40.000 francs. Percier reçut l'ordre de l'aménager « avec tout ce qu'il y aurait de mieux ». Joséphine, on le sait, ne ragardait pas à la dépense. Percier ne pouvait qu'accéder au désir de Mme Bonaparte. « Quelle fut ma surprise, mon indignation et ma mauvaise humeur, racontait Napoléon à Sainte-Hélène, quand on me présenta le



(Phot. Lib. de France)
Modèle de lampe à huile par Quinquet
(Musée des Arts décoratifs).

compte des meubles du salon qui ne me semblaient rien de bien extraordinaire et qui montaient pourtant à la somme énorme de 120.000 ou 130.000 francs! J'eus beau me défendre, crier; il fallut payer. »

« Rue de la Victoire donc, une porte cochère à *attributs militaires*, entre deux murs très rapprochés donne accès à un long passage à ciel ouvert entre deux maisons qui ont leur façade sur la rue. Large assez pour le passage d'une voiture, il conduit à une cour sur les côtés de laquelle sont les services et les communs. Au fond, un jardin, et, dans le jardin, l'hôtel, construit sur quatre faces avec pans coupés aux angles, un rez-de-chaussée, un étage et des mansardes. Entre deux lions de pierre, par quelques marches, on accède à un perron demi-circulaire que Joséphine a fermé pour donner à la maison un vestibule qui y manquait. Ce vestibule, tendu en toile de coutil, est orné de trophées militaires, sculptés et peints. De là, on passe dans la salle à manger, disposée en ovale avec avancée sur le jardin; meubles très simples dont deux petits buffets en chêne clair, un petit thyrse surmonté d'une pomme de pin formant baguette de recouvrement du vantail de dessus. A côté, un cabinet, pavé de mosaïque, sert de petit parloir; de la salle à manger, on va au salon, la plus grande pièce de la maison; une belle cheminée, entre une croisée descendant jusqu'au parquet et une porte vitrée par laquelle on accède au jardin. A ce salon, succède une pièce plus petite, décorée d'une frise de près d'un mètre de hauteur, dessinée, assure-t-on, par David et peinte sous sa direction. Elle représente des scènes où des héros antiques brandissent des épées et agitent des lances: certains disputent le prix de la course; d'autres s'adonnent à l'agriculture; un groupe de deux ou trois jeunes gens courent, le javelot haut, comme s'apprêtant à le lancer; certains portent des pièces d'armure, d'autres des faucilles, des gerbes et des fleurs. C'est la Paix et la Guerre. Sur le stylobate, des bas-reliefs, imitant le bronze, montrent de même des héros, qui doivent tenir compagnie au vainqueur de l'Italie.

« On monte à l'unique étage par un tout petit escalier tournant, praticable pour une personne de front; après quelques marches, on accède à un cabinet de bains entresolé; et, après l'évolution, à un petit salon, qui précède la chambre de Napoléon et de Joséphine. Celle-ci est toute militaire: les lits jumeaux, qu'un ressort écarte ou rapproche, sont exécutés sur des modèles antiques et le bois dans lequel ils sont taillés est peint en couleur bronze; des tambours servent de sièges: les meubles ont des formes disgracieuses et raides, mais tout a été mis, comme l'a voulu Joséphine, « au dernier goût. » A côté, s'ouvre le cabinet de toilette: c'est une pièce toute tendue de glaces, séparées par de légers arceaux, sur lesquels sont peints, à fond gris, des papillons et des oiseaux. Le décor est très léger, presque imperceptible; tout va aux glaces, de sorte qu'aucun détail de la toilette n'est perdu pour celle qui, du centre, s'examine et répète ses gestes. » (1)

(1) Frédéric Masson. *Madame Bonaparte*.



(Phot. Lib. de France)
Tabouret en X (Musée des Arts décoratifs).



Phot. Catala

Alcibiade découvert chez les courtisanes par son maître Socrate. Tapisserie des Gobelins d'après le carton de Desoria.
(Ministère des Affaires Étrangères).

Dans l'hôtel que Mme Récamier s'est fait construire Chaussée d'Antin en 1798 et que le tapissier Bertrand, sous la haute surveillance de Percier, a décoré, selon le dernier goût du jour, la chambre de « la divine » est presque entièrement entourée de glaces d'un seul morceau encadrées dans des boiseries blanches à filets bruns rehaussés d'ornements en bronze de la plus grande finesse ; les portes sont en marquetterie. La cloison faisant face aux fenêtres n'est qu'une immense glace devant laquelle est placée « la couche éthérée de la divinité du lieu : un nuage de mousseline, une blanche vapeur ! Le lit, de style antique, est ornementé de bronze. Autour du lit, sur le gradin de deux marches qui le supporte, des vases de forme antique ; en arrière, vers le fond, deux candélabres à bougies à huit branches. Du ciel de lit descendent jusqu'à terre les rideaux de mousseline fine, gracieusement drapés. Sous ces rideaux se montre une tenture en damas de soie violet, relevée à droite et à gauche, afin de laisser apercevoir la glace du fond ; un large lambrequin de satin, nuance vieil or, disposé le long de la corniche, couronne le haut de la tenture. »



Château de Compiègne. Canapé.

Dans la salle de bains, « les murs disparaissent sous les glaces et sous une tenture de gros de Tours vert tombant en petits plis. Dans une niche de glaces, la baignoire est dissimulée par un grand sofa recouvert en maroquin rouge, comme les fauteuils bas qui meublent la pièce. » (1)



Château de la Malmaison. Psyche.



« Le type confortable d'une salle à manger d'alors n'est ni pompéienne, ni étrusque absolument, mais ornée de stucs de tons reposés et limpides, sans trop de meubles ni de matériel. La table est ronde, supportée par des chimères ou des sphinx, couverte d'une nappe de soie, passée au cylindre, brodée au chiffre du maître. Au centre, est la jardinière d'argent, grande corbeille supportée par des cariatides sévères, en ronde-bosse, posées elles-mêmes sur un socle à bas-reliefs carré ou octogone, et qui sort de chez le bon faiseur, c'est-à-dire, de chez Odiot. Elle est garnie d'hortensias ; puis voici les flambeaux, dont les branches se terminent souvent par des têtes égyptiennes, et dont les pieds s'appuient sur des griffes de lion. Les seaux à rafraîchir dont l'orfèvre a fait reluire à tel point le métal sous les coups du brunissoir que les convives y peuvent voir leur image se refléter, sont disposés en bonne place, avec les assiettes de porcelaine de Sèvres qui ont remplacé celles d'argent de jadis, car Napoléon veut faire produire « sa » manu-

(1) J.-F. Reichardt. *Un hiver à Paris sous le Consulat*



(Phot. Catala)
Mobilier national. Petit bureau avec cartonnier acajou.

facture. En définitive, toute maison « montée » de cette époque, de par l'étiquette, possède presque autant de vaisselle que sous Louis XV, au moins trois services complets de cinquante personnes, cent cinquante tasses et soucoupes, deux laitières, quatre surtouts et dix cabarets; douze jeux de verres en cristaux de Bohême et flacons assortis. » (1)

D'après un inventaire dressé à la suite d'un drame, prétend-il, ou d'après sa propre imagination appuyée sur des documents aussi bien choisis qu'ingénieusement présentés, l'excellent historiographe du *Luxe français sous l'Empire*, a reconstitué l'existence d'une femme du monde chez elle à cette époque, reconstitution si vivante que je ne puis résister au plaisir de la placer ici sous les yeux de mes lecteurs.

« Son hôtel était en un lieu désert, non loin de la Savonnerie, dans la campagne presque, ouvrant sur la rue par deux portes cochères conduisant à travers une voûte au perron intérieur du jardin. Sur le perron un vestibule de mosaïque et de marbre soutenu de colonnes corinthiennes, assez nu pour que les gens de loi n'y relevassent qu'une table d'acajou dont le pied unique était formé de victoires adossées, et qu'un tapis de Turquie couvrait assez mal pour qu'on entrevît la frise de bronze appliquée au bois du pourtour. Au bas du grand escalier d'honneur deux vases de Sèvres, très hauts, en pâte bleu sombre, cerclés de bronze doré et ciselé, portant sur leur panse deux allégories militaires de Demarne. Sur le palier supérieur donnait l'antichambre, où, dans une jardinière en tôle peinte, s'étaient séchés les hortensias autrefois magnifiques dont les feuilles faisaient litière sur le tapis d'Aubusson. En deux places retirées, de chaque côté d'une petite table, installés sur leurs colonnes de marbre gris, un Caracalla et un Vitellius « anciens », disent les maîtres sots qui les inventorient, venus de Naples, ajoute quelque valet au courant des choses.

« La grande porte donnant sur l'antichambre une fois ouverte, voici l'émerveillement. Un salon de compagnie à pilastres ioniens, peint de blanc et d'or aux trophées militaires du mari, casques et boucliers entremêlés de glaives et de cuirasses. Tout le meuble dessiné par Percier, comprenant une ottomane bouton d'or, le bois blanc et doré, des fauteuils larges, des chaises sveltes, forme une décoration rectiligne, sévère un peu, de bon style, infiniment riche, sans rien qui rappelle même de loin, les excentricités travesties du Directoire. Sur la cheminée, la plus gracieuse et déli-



Phot. Lib. de France
Chaise par Jacob. (Musée des Arts décoratifs.)

1. Henri Bouchot. *Le luxe français sous l'Empire*

cate garniture, formée d'une pendule où beaucoup d'amours prud'honniens lutinent beaucoup de déesses rieuses ; des candélabres haussés sur des bras de cariatides africaines de patine noire ; puis la glace sans tain entrouvrant l'envolée des pièces suivantes, à l'infini ; les fenêtres sobrement drapées et séparées entre elles par des consoles à pied de cygne, chargées encore de mille menus objets abandonnés dans la précipitation du départ, et qui n'ont point été relevés par ordre exprès. Ce sont de tristes souvenirs que ces riens, et bien accusateurs dans leur désordre : une tabatière peinte par Jean Guérin avec un chiffre inconnu à la maison ; un mouchoir de batiste étrangement froissé, timbré d'une lettre couronnée d'une toque emplumée ; jusqu'à la gerbe de fleurs, pareille aujourd'hui à un balai, qu'on a cérémonieusement placée sur le socle d'un buste de marbre blanc représentant une jeune femme souriante coiffée à la Titus, la belle envolée, celle dont on cherche à reconstituer la vie morceau par morceau, et dont on n'omet ni un geste ni une volonté, grâce aux preuves accumulées.



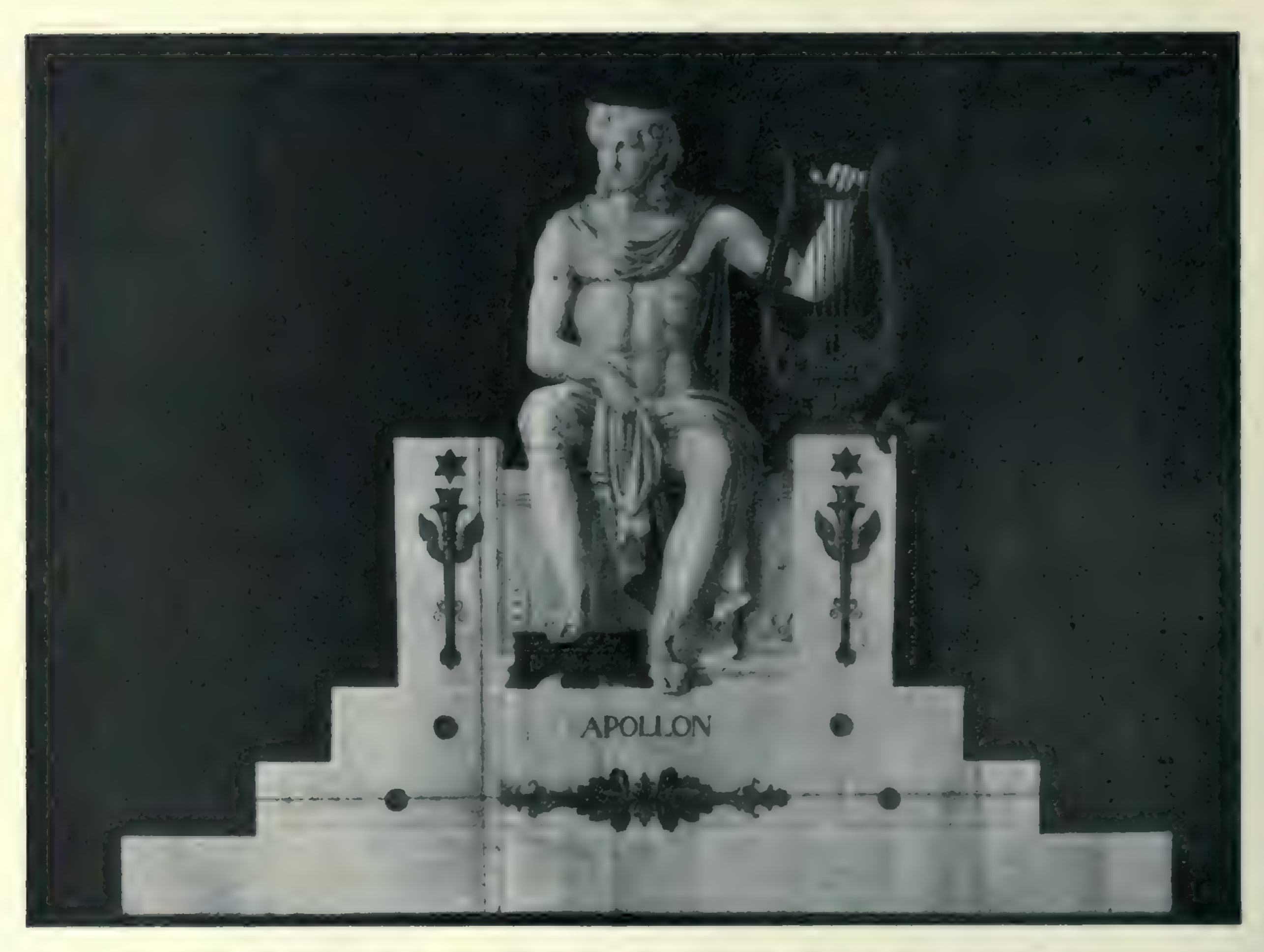
(Phot. Catala)
Chateau de Versailles. Vase de Sèvres bleu et or.



(Phot. Catala)
Grand Trianon. Candélabre en malachite.

« En arrière, c'est un salon plus intime, plus chez soi, revêtu de vert émeraude, où le piano n'avait point été fermé, où l'on voyait en un coin le bois doré d'une harpe appuyée à une chaise, un porte-musique d'ébène chargé de partitions en désordre. Et sur le bord de la glace de fines miniatures pointant de tons clairs la soie pâle des tentures ; aux bras d'un paphos, le châle de cachemire bleu jeté précipitamment, on croirait, pour endosser la redingote de voyage.

« Ensuite, tout au fond d'une galerie, c'était la chambre, fermée d'une double porte aux serrures précieuses, une grande pièce large fort élevée, percée de trois fenêtres ouvrant sur la rue, un peu fouillis dans son élégance, moins moderne que les salons toutefois, parce qu'on y a gardé les décorations chantournées du XVIIIe siècle. Face aux croisées, un lit très récent



Papier peint datant de 1815, environ. Attribué à Fragonard fils. Zuber et Cie, Rixheim.

fabriqué par Régnier, qu'on dit imité de celui de l'impératrice Marie-Louise, porté sur un socle de tapisserie, couronné de plumes blanches en cimier, enveloppé de taffetas léger et de mousselines brodées ; meuble rare de citronnier clair avec appliques de guirlandes et de masques rieurs. A l'entour étaient disposés le *somno* de pareil travail, le lampadaire énorme dressé au pied comme une colonne, la chaise longue un peu basse aux coussins galonnés, des fauteuils aux bras formés d'un sphinx endormi. Vers la cheminée, au-dessous de deux grands portraits « dans leur cadre », un bonheur du jour entr'ouvert laissait traîner les papiers gaufrés de la correspondance, une écritoire en façon de vase grec, des plumes de corbeau noircies d'encre, des cires violettes, des cachets d'ivoire, un bougeoir de vermeil, un sous-main de veau fauve marqué d'initiales. En outre cent colifichets épars, semés en hâte, habits ou bijoux, un peigne d'écaille, une bague à camée, un bonnet de Valenciennes, une fontaine à thé égarée par moitié sur un guéridon, par moitié sur le marbre de la cheminée, entre la pendule « Paul et Virginie » et des vases de fleurs artificielles sous leur globe de verre.

« Enfin, plus loin encore, dissimulée par une portière antique, la plus délicieuse coquetterie du monde se voyait, bien au long décrite, impitoyablement inventoriée, le cabinet de toilette au goût du jour, au bon genre, avec ses draperies clouées d'embrasses à tête dorée, rose complètement depuis la soie des tentures jusqu'à celle des fenêtres et à l'habillement du meuble. Au centre, une athénienne lavabo supportait la vasque de malachite sur les cols de trois cygnes disposés dos à dos ; puis, au hasard des descriptions, venait la psyché en bronze et lapis, simple d'allure, mais d'un fini de ciselure inimaginable, et assez haute pour que la plus belle personne s'y pût contempler de la pointe de ses cothurnes à l'aigrette de sa chevelure. La toilette drapée de soie rose enjolivée de malines, faite de bronze et de lapis tout pareillement, avait son tiroir rempli de pommades chères et soignées, de cosmétiques, de savonnettes exquises préparées par L.-T. Piver, déjà célèbre, si célèbre que les gens de lors le nomment savamment. Ils n'oublient rien, d'ailleurs, ni la boîte à rouge, ni les brosses montées en ivoire, ni les ciseaux d'acier et d'argent, ni la lime fine pour les ongles, ni le « chevalet », ni le peignoir

sorti de la garde-robe et laissé en souffrance au rebord d'une escabelle. Ils disent cela, et mieux encore : la cassolette à parfums ébréchée par une camériste maladroite, le tapis soyeux dont la peluche rose a été salie par endroits, la baignoire de cristal de la salle de bains fêlée par l'eau chaude. Une curiosité encore que ces bains, servis par une chauffe à l'étage supérieur, alimentés par des robinets d'argent, la baignoire roulant et se dissimulant dans le mur par un meuble et un voile.



Château de Fontainebleau. Cabinet de travail de Napoléon Ier.
Lit de l'Empereur, en fer avec baldaquin.

La salle en est de stuc peint d'arabesques et de figures, le lit de repos est de reps, le plancher de mosaïque, et le plafond de plâtre décoré à fresque d'une Vénus sortant de l'onde à la manière pompéienne. » (1)

***

Visitons un autre intérieur, le boudoir de la *Fille aux yeux d'or*, en 1815.

« La moitié du boudoir décrivait une ligne mollement gracieuse, qui s'opposait à l'autre partie parfaitement carrée, au milieu de laquelle brillait une cheminée en marbre blanc et or... Le fer à cheval était orné d'un véritable divan turc, c'est-à-dire, un un matelas posé par terre, mais un matelas large comme un lit, un divan de cinquante pieds de tour, en cachemire blanc, relevé par des bouffettes en soie noire et ponceau, disposées en losanges... Ce boudoir était tendu d'une étoffe rouge sur laquelle était posée une mousseline des Indes, cannelée, comme l'est une colonne corinthienne, par des tuyaux alternativement creux et ronds, arrêtés en haut et en bas dans une bande d'étoffe couleur ponceau sur laquelle étaient dessinées des arabesques noires. Sous la mousseline le ponceau devenait rose, couleur amoureuse que répétaient les rideaux de la fenêtre, qui étaient en mousseline des Indes doublée de taffetas rose, et ornés de franges ponceau mélangé de noir. Six bras en vermeil, supportant chacun deux bougies, étaient attachés sur la tenture à d'égales distances pour éclairer le divan. Le plafond, au milieu duquel pendait un lustre en vermeil mat, étincelait de blancheur, et la corniche était dorée. Le tapis ressemblait à un châle d'Orient, il en offrait les dessins et rappelait les poésies de la Perse. Les meubles étaient couverts en cachemire blanc, rehaussé par des agréments noir et ponceau. La pendule, les candélabres, tout était en marbre blanc et or. La seule table qu'il y eût avait un chachemire pour tapis. D'élégantes jardinières



(Phot. [illegible])

Château de Fontainebleau. Bibliothèque. Table en acajou, attribuée à Jacob.

(1) Henri Bouchot. *Ibid.*



(Phot. Lib. de France)
Modèle de papier peint (Musée des Arts décoratifs).

contenaient des roses de toutes les espèces, des fleurs blanches ou rouges. » (1)

L'appartement de Caroline dans *Une Double Famille*, en 1816, est d'allures plus simples mais n'est pas moins caractéristique : intérieur bourgeois comme nous en avons tous connu, intérieur de « classe moyenne » auquel le recul du temps donne un véritable charme. L'on pénétrait dans « une simple et fraîche antichambre, revêtue en stuc à hauteur d'appui... les portes avaient pour ornements des arabesques de bon goût, et les corniches étaient d'un style pur. Des tentures en étoffe grise, égayées par des agréments en soie verte, décoraient les murs de la chambre à coucher. Les meubles, couverts en casimir clair, présentaient les formes gracieuses et légères ordonnées par le dernier caprice à la mode ; une commode en bois indigène, incrustée de filets bruns... un secrétaire... le lit, drapé à l'antique... avec des mousselines négligemment jetées... les rideaux de soie grise à franges vertes ; une pendule de bronze représentant l'Amour couronnant Psyché ; enfin, un tapis à dessins gothiques imprimés sur un fond rougeâtre faisait ressortir les accessoires de ce lieu plein de délices. En face d'une psyché, une petite toilette. » (1)

(1) H. de Balzac. *La Fille aux yeux d'or.*

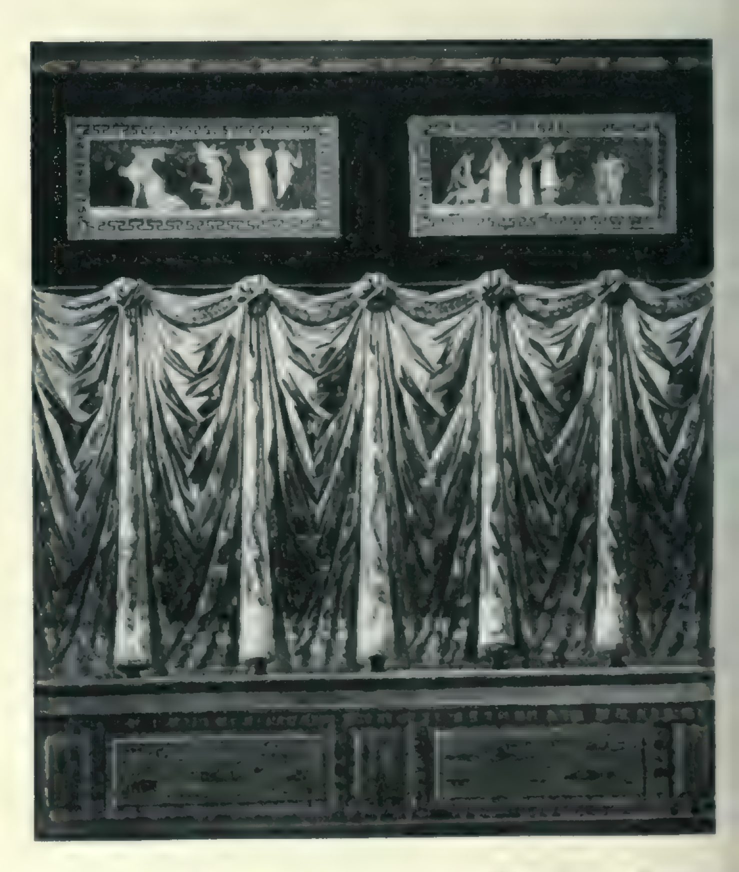
CHAPITRE III

L'orfèvrerie militaire et les armes d'apparat. — L'orfèvrerie domestique : Auguste, Salembier, Odiot, Biennais, Nitot. — Caractéristiques de l'orfèvrerie Empire. — Prudhon et Thomire : la " Toilette " de Marie-Louise et le Bereeau du Roi de Rome. — Splendeur de l'orfèvrerie Empire : Pendules, Feux, Lustres, Appliques.

De tous les arts de luxe, l'orfèvrerie est peut-être celui qui, bien qu'ayant eu à subir sous la Révolution d'aussi dures épreuves que les autres, eut la bonne fortune de ne point se voir entièrement ruiné, par suite de la nécessité où se trouva la Convention de fabriquer des armes le jour où elle proclama la *Patrie en danger*.

A Versailles même, dans le *Grand Commun* du château des ci-devant rois, Nicolas Boutet, arquebusier, de père en fils, de la Maison de France, fut

(1) H. de Balzac. *Une double Famille.*



(Phot. Lib. de France)
Modèle de papier peint. (Musée des Arts décoratifs).

chargé de diriger la *Manufacture de Carabines* dont l'Assemblée Législative venait de décréter la fondation. D'abord l'on y forgea des armes de troupe, piques, fusils, sabres, baïonnettes pour défendre la République, mais l'on ne tarda point à y fabriquer en même temps des armes de *récompense nationale*, des épées et des sabres d'honneur pour les généraux victorieux, pour les hauts fonctionnaires qui ont bien mérité de la patrie Avec des serruriers, des bijoutiers, des orfèvres, des damasquineurs, des ciseleurs de l'Ancien Régime, accoutumés aux fortes disciplines des corporations, Boutet avait constitué des ateliers d'une valeur technique incomparable, et comme le Premier Consul et plus tard l'Empereur faisait de ces objets de parade une très large consommation, il s'ensuivit que, tant durant le Consulat que durant le Premier Empire, la manufacture d'armes de Versailles jouit de la plus grande prospérité.



Château de Fontainebleau. Commode. (Phot. L. P.)

Ce Boutet était, d'ailleurs, un dessinateur de premier ordre et qui joignait à une connaissance approfondie de son métier le goût le plus sûr. Au Musée d'Artillerie, au Musée des Arts Décoratifs, au Musée Carnavalet, il est aisé de se rendre compte et de la valeur artistique et de la perfection technique des œuvres sorties de ses mains. Il faut dire aussi que les motifs ornementaux tirés de l'antique qui étaient alors en faveur se prêtaient à merveille à la décoration de ces armes de parade ; tout y respirait l'héroïsme : les têtes de lion, les feuilles de laurier, les faisceaux de licteur, et ces génies et ces sphinx ailés, et ces palmettes et ces trophées empruntés à l'art pompeux et dominateur de l'ancienne Rome ; et Boutet excellait à les y adapter. La chute de l'Empire fut pour la Manufacture d'Armes de Versailles une catastrophe ; les ateliers furent saccagés, le matériel saisi, dont Blücher fit charger plus de trente fourgons qu'il expédia à Berlin. Pour mieux définir le rôle joué par la Manufacture d'Armes de Versailles dans la renaissance de l'orfèvrerie après la Révolution, je dois insister sur quelques-unes des œuvres les plus importantes qui en sont sorties et sur quelques autres dont elle n'a fait que fabriquer les lames et dont la partie décorative a été exécutée par les orfèvres ordinaires de l'Empereur



Grand Trianon (Phot Catala)
Armoire basse, ébène et bronze, dessus malachite.

Outre le glaive des Consuls avec sa garde sur laquelle



Château de Compiègne. Chambre à coucher de Napoléon Ier. (Phot. N. D.)

sont figurés une tête antique de Jupiter et deux cornes d'abondance, le décor de feuilles de chêne autour d'un faisceau de piques romaines qu'orne la lame, son fourreau d'écaille à la tête de Gorgone et ses anneaux formés de dragons enroulés; outre le glaive de cérémonie du commandant en chef des flottes de la République, et celui du directeur de l'Ecole de Mars; outre le glaive de parade du Directeur à la poignée de laquelle se voit d'un côté Hercule terrassant l'hydre de Lerne, et de l'autre la Justice; outre le glaive de cérémonie des grands dignitaires de l'Empire, nombreuses, très nombreuses sont les armes de cette époque qu'il faut considérer comme de magnifiques œuvres d'art, aussi belles de composition que d'exécution.

Pour ce qui est de l'orfèvrerie domestique, ce n'est que sous le Directoire qu'elle commença de renaître. Auguste qui était un des plus habiles ciseleurs de son temps et avait exécuté la couronne que portait Louis XVI le jour de son sacre, et Salembier, les maîtres incontestés du style Louis XVI, vivaient encore et s'essayaient, assez maladroitement, d'ailleurs, à satisfaire le goût du jour; mais ils avaient perdu, pour ainsi dire, le sens de leur art, ou, du moins, ils se trouvaient impuissants à se renouveler, à se mettre, pour employer une expression courante, à la page. Leurs compositions, si grasses, si simples, si généreuses naguère, portaient la marque d'une sécheresse, d'une froideur déconcertantes; ils ne parvenaient point à oublier absolument le passé, ils n'avaient plus assez d'ingéniosité ni de jeunesse pour s'adapter aux nécessités du présent.

Cependant, sur l'initiative, fort heureuse, certes, de François de Neufchâteau, des expositions industrielles avaient eu lieu; on l'a vu, en 1797, en 1800 et 1802, mais ce n'est qu'à celle de 1802 que l'orfèvrerie mani-



PANNEAU DE PORTE DU SALON DES SAISONS.
Ancien Hôtel Beauharnais. (Ambassade d'Allemagne).



(Phot. L. P.)

Grand Trianon. Pendule.


(Phot. Giraudon)
J.-B Huet. Dessin pour la manufacture de Jouy (Musée des Arts décoratifs).


(Phot. Giraudon)
J.-B. Huet. Dessin pour la manufacture de Jouy (Musée des Arts décoratifs).

festa une certaine activité, grâce à deux fabricants, dont l'un était Auguste et l'autre Odiot, qui y remportèrent chacun une médaille d'or, grâce surtout à l'influence des maîtres de l'art décoratif d'alors, Percier et Fontaine, qui commençait à s'exercer de plus en plus puissante dans tous les métiers comme dans toutes les industries jusqu'au jour où, de par la protection de l'Empereur, elle régnerait en souveraine.

L'on sait combien Napoléon aimait le faste et quelle importance, à la fois politique, économique, sociale, il attachait à toutes les manifestations extérieures de sa puissance, rêvant de laisser à la postérité une vision de la Cour impériale plus magnifique, plus éblouissante encore que celle dont l'histoire de Louis XIV nous a laissé le souvenir. Par le luxe il voulait aussi faire prospérer l'industrie, le commerce, les arts.


(Phot. Lib. de France.
Dossier de fauteuil en soie, encadré par Bonny.
(Musée des Arts décoratifs).


(Phot. Giraudon)
J.-B. Huet. Dessin pour la manufacture de Jouy (Musée des Arts décoratifs).

L'orfèvrerie fut donc singulièrement florissante sous son règne. C'est à Henry Auguste fils, à Claude Odiot, à Biennais que sont dûes les pièces les plus magnifiques et les plus caractéristiques de cette époque.

Auguste exécuta, pour la Ville de Paris, l'argenterie en vermeil dans laquelle fut servi le banquet offert à l'Empereur à l'Hôtel de Ville, comme complément des fêtes du Sacre, et qui jusqu'en 1855 ornait la table des souverains. Ce service était d'une somptuosité rare. Il comprenait un grand surtout à fond de glace sur lequel étaient posés des candélabres dont le bouquet était porté par des figures volantes aux proportions majestueuses, les soupières et les pots à oille, les jardinières à fleurs et les corbeilles à fruits. La galerie, finement ciselée, était interrompue à intervalles réguliers par des socles portant des vases



Château de Compiègne. Salon des Dames d'honneur.

de forme Médicis et des coupes... Tout en sacrifiant au goût de l'époque, Henry Auguste n'avait pas oublié les élégances du style Louis XVI, dont son père R.-J. Auguste avait été un des plus gracieux interprètes. S'il fut guidé par les conseils de Percier, son talent de dessinateur lui avait permis de donner à ce grand ouvrage un caractère bien personnel.

« Bien entendu, il n'eut garde d'oublier les pièces telles que le *Cadenas* et la *Nef* qui, de temps immémorial, étaient, pour ainsi dire, représentatives de la souveraineté dans les services de table. » (1) La nef de l'Empereur était supportée par deux figures adossées de la Seine et de la Marne. Sous la poupe douze figures personnifiaient les douze municipalités parisiennes, tandis que se dressaient, dessus, la Justice et la Prudence, tenant d'une main le gouvernail et soutenant de l'autre la couronne impériale, avec un aigle aux ailes éployées. A la proue, une Victoire. Les flancs de la nef étaient ornés de bas-reliefs. La nef de l'Impératrice, de même forme, portait à l'avant une figure de la Bienfaisance et à l'arrière un groupe des Trois Grâces. Fort bel ensemble, on le voit, qui s'impose à l'admiration non seulement par sa composition mais par son exécution. (1) « Presque toutes les œuvres de cette époque, en effet, sont remarquables par la façon dont les ornements en relief jouent en mat sur le fond de la pièce luisant et poli comme un miroir. On dirait des camées sertis dans le métal. Cet effet est très particulier, mais ne prête-t-il pas à la critique? Assurément; d'autant plus qu'on en abusa fort. Figures et bas-reliefs appliqués à froid, au moyen de vis et d'écrous, semblent ne pas faire corps avec

(1) Henri Bouchot. *Ibid.*

(1) Musée de la Malmaison.



Ministère de l'Intérieur. Commode. (Phot. [illegible])

l'objet, et comme s'ils étaient d'une matière différente : c'était plutôt le travail du bronzier que celui de l'orfèvre. Mais quelle habileté dans la main-d'œuvre ! » Cette remarque si judicieuse pourrait s'appliquer, soit dit en passant, à presque toutes les créations décoratives du Premier Empire ; elle met en éclatante lumière les défauts primordiaux de ce style et sa méconnaissance ou plutôt son dédain affiché des possibilités et des conditions de chaque technique comme de chaque matière et les confond et les mêle toutes avec aussi peu de logique que de probité... n'insistons pas ; ces mêmes défauts, nous les retrouverons, plus accusés encore, dans les œuvres d'art appliqué, dans les productions d'art industriel de tout ou de presque tout le dix-neuvième siècle et encore plus insupportables sous la Restauration et sous le Second Empire, époques qui n'ont rien créé qui se puisse même comparer aux pires choses portant la marque du Premier Empire.

Les œuvres de Biennais, qui fut avec Odiot et Nitot un des orfèvres favoris de la Cour impériale, sont supérieures à celles d'Auguste. Déjà sous le Consulat, c'est à lui que s'était adressé Bonaparte pour l'exécution du glaive (1) que devait porter le Premier Consul dans les grandes cérémonies et c'est à lui encore que plus tard, Napoléon demanda de composer le « glaive de l'Empereur ». (2) Ce sont deux pièces fort remarquables à tous les égards « Biennais était fabricant de nécessaires et de tabletterie, lorsque Bonaparte partit pour l'expédition d'Egypte. Le général en chef ne pouvant payer comptant le nécessaire de voyage qu'il avait commandé à Biennais, ce dernier lui fit crédit, et ce fut la source de sa fortune. Bonaparte.



(Phot. [illegible])
Château de Fontainebleau. Boudoir turc. Feu en bronze doré

(1) Musée des Arts Décoratifs
(2) Musée des Arts Décoratifs

Grand Trianon. Chambre à coucher de Napoléon Ier. Lit. (Phot. Catala)

devenu Empereur, lui fit faire de grandes fournitures de meubles, de tabletterie et de nécessaires, non seulement pour lui mais pour les siens. » (1) Bien que la plupart des pièces d'orfèvrerie sorties des ateliers de Biennais soient dûes au crayon de Percier et Fontaine, elles portent la marque d'un talent tout personnel. Elles ont une ampleur peu commune ; elles sont d'une exécution qui, si minutieuse qu'elle soit, est de beaucoup supérieure à celle d'Auguste et quelquefois même à celle de son rival Odiot. Biennais était doué aussi d'une imagination charmante, d'un sens inventif du détail plaisant et fin qui, dans certains soit de ses dessins, soit de ses travaux exécutés, font merveille. L'architecture de ses encriers de Napoléon Ier et de Marie-Louise, de ses salières et de ses moutardiers, de ses soupières, de ses réchauds, de ses cafetières, de certain samovar de la collection Pillet-Will.



Lit. (Musée des Arts décoratifs). (Phot. Lib. de France)

(1) Duc de Luynes. *Rapport sur l'industrie des métaux précieux à l'Exposition de 1851*

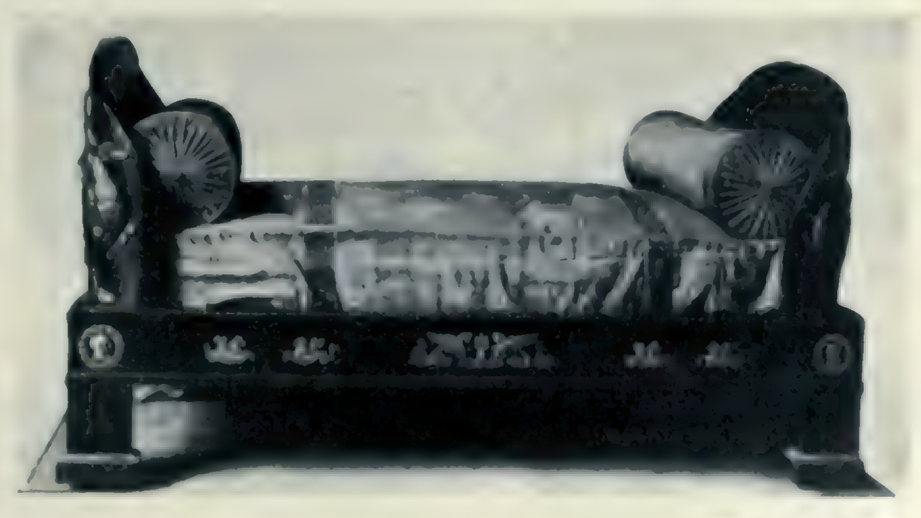


(Phot. Lib. de France)

Lit (Musée des Arts décoratifs)

de certain milieu de table de la collection Goldschmidt, de la grande soupière de la collection de Bethman, du nécessaire de petits outils pour le travail à l'aiguille de Joséphine, de la collection Bernard Franck, sont des choses du goût tantôt le plus magnifique, tantôt le plus charmant, et d'où l'inspiration directe de l'antiquité n'exclut pas, si froide soit-elle, je n'oserai pas dire la fantaisie, mais une recherche d'allusion allégorique et jusqu'à une espèce de liberté qui est loin de manquer de charme, à mes yeux, du moins; de sorte que je me sens fortement porté à protester contre l'affirmation de Paul Mantz, proclamant que « les orfèvres qui ont travaillé pendant les vingt premières années du dix-neuvième siècle ont trop dédaigné l'art qui consiste à charmer, à consoler la vie; ils ont prétendu mettre la majesté où elle n'a que faire, et dans la raideur gourmée de leurs conceptions solennellement copiées d'après des modèles qu'ils n'ont pas compris, ils ont visé au style et ils sont arrivés à l'ennui. » (1)

Non, en dépit de leur formalisme exagérément précis en même temps que de leur surabondance de détails, les meubles en argent et lapis composant la toilette de Marie-Louise, fauteuil, table à miroir, psyché, lavabo, tabouret et coffret à bijoux, et le berceau destiné au roi de Rome, (ce dernier meuble en vermeil), (1) exécutés par Claude Odiot et par le ciseleur bronzier Thomire sur les dessins de Prud'hon n'étaient point autant que l'on en peut juger d'après le croquis du maître (car ils ont été détruits en 1832) des choses dénuées d'intérêt ni de valeur artistique, sans parler, bien entendu, de leur valeur matérielle — ils n'avaient pas coûté moins de 800.000 francs, somme énorme pour l'époque. « L'allégorie du peintre animait tout le mobilier par des personnifications et des images. Cette ingénue de la fable antique qui occupa si longtemps sa pensée, Psyché, enchaînait l'Amour dans la ligne ondulante d'un bras de fauteuil; et sur le berceau, le berceau impérial, dessiné pour être exécuté en vermeil, burgan et nacre, Prud'hon montrait la gloire planant sur le monde et soutenant « la couronne de triomphe et d'immortalité »; au milieu de cette couronne brillait *l'astre Napoléon*, tandis qu'au pied du berceau un jeune aiglon, prêt à s'envoler, semblait essayer ses forces et aspirer à l'espace. » (2) Aux



(Phot. Lib. de France)

Lit, vers 1820 (Musée des Arts décoratifs).

(1) Paul Mantz. *Recherches sur l'orfèvrerie française*. Gazette des Beaux Arts.

(1) Aujourd'hui au château impérial de Vienne. Le berceau qui se trouve au palais de Fontainebleau n'était que le berceau d'usage.

(2) Edmond et Jules de Goncourt. *L'Art du XVIII[e] siècle*.



(Phot. Catala)
Palais de Compiègne. Pendule en bronze doré et ciselé.

flancs de la nacelle du berceau des bas-reliefs représentaient la Seine et le Tibre. Les colonnes de la psyché, ornées de feuilles de laurier et de feuilles de chêne reposaient sur des nefs égyptiennes à la proue desquelles était assise une figure d'Isis, tandis qu'au fronton, l'on voyait Mars et Minerve unis par l'Amour, et flanqués de deux amours tenant l'un l'aigle d'Autriche, l'autre l'aigle de France.

Mais c'est peut-être dans la création et la fabrication des pendules, des appliques, des lustres, des jardinières, des miroirs de toilette, des feux, que l'orfèvrerie du Premier Empire a montré le plus d'ingéniosité, de fantaisie, a déployé le plus d'imagination.

Je sais, en ce qui concerne les pendules, le reproche que l'on est en droit d'adresser à ceux qui les composèrent : d'avoir abusé du sujet, d'avoir donné au sujet une importance trop grande : ce reproche sans doute est mérité. Mais quel parti charmant les décorateurs du Premier Empire ont su tirer de la mythologie et de l'histoire, avec quel art ils ont réussi à en mettre en scène les épisodes ! Certaines pendules de Thomire, de ce ciseleur incomparable, de Dupont et fils, de Galle, de Biennais, d'Auguste ne sont-elles pas, dans leur genre, de véritables petits chefs-d'œuvre? Le *Génie des Arts*, la *Toilette de Vénus*, le *Jugement de Pâris*, *Uranie et l'Amour*, *Sapho*, *Diane et Apollon*, le *Temps*, *l'Amour et l'Amitié*, les *Quatre Saisons*, *Zéphire et Psyché*, *Arthémise en pleurs*, *l'Aurore et Apollon conduisant le char du Soleil*, *l'Etude*, que sais-je? il n'est point d'allégorie, point de symbole dont ces bronziers au métier impeccable ne se soient inspirés, qu'ils ne soient parvenus à représenter autour d'un cadran et dont ils n'aient fait des choses exquises et parfaites.

Dans l'album de dessins faits pour Biennais par Percier et Fontaine, se trouvent plusieurs pendules des plus remarquables. « En voici une, consistant en une borne de marbre vert renfermant le cadran, surmontée d'un sujet en bronze doré représentant une Victoire debout, drapée et ailée, déposant d'une main une couronne sur le buste de Napoléon placé à droite, et de l'autre main, une autre couronne sur celui de Marie-Louise placée à gauche ; une seconde, en malachite, est surmontée d'un buste de l'Impératrice ; une troisième, fort étrange, montre trois ordres : le premier consiste en trois arcades demi-gothiques avec colonnes, chapiteaux, fûts, roses et trèfles reposant sur



Ministère de l'Intérieur. Pendule. (Phot. Catala)



SALON DES SAISONS. PEINTURES DE PRUD'HON.
Hôtel de l'Ambassade d'Allemagne (ancien hôtel Beauharnais).

une base dont l'ornementation est composée de cygnes ; le second, en deux figures de femmes drapées et ailées entourant le cadran, avec deux sphinx accroupis pour support ; le troisième qui sert de base et est soutenu par des griffes de lion, n'offre au centre qu'un petit panneau, toujours en bronze doré, dans lequel est représenté un sujet mythologique. » (1)

L'on couvrirait des pages et des pages à décrire les œuvres les plus charmantes ou les plus magnifiques qu'a léguées l'Empire en cet ordre de production. Qui n'a présents à la mémoire tels candélabres, telles appliques à bras, tels lustres de Compiègne ou de Fontainebleau, dignes de figurer, quoi que l'on en puisse

(1) Paul Lafond. *L'Art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire.*



Mobilier national. Pendule. (Phot. Catala)



Palais de Compiègne. Pendule. (Phot. Catala)

dire, à côté des inventions les plus parfaites des styles précédents. L'art du luminaire s'est incontestablement enrichi sous Napoléon Ier d'un apport entièrement nouveau et qui par le fini du détail, la beauté de la dorure s'impose à l'admiration de tous les gens de goût.

L'on peut voir encore à Fontainebleau, à la Malmaison, au Musée des Arts décoratifs, des jardinières formées par de grandes figures de bronze vert, généralement adossées pour supporter des corbeilles dorées, qui ont la plus belle allure et il y a, à Compiègne, dans le salon des Dames d'honneur, une cheminée en marbre vert supportée par des figures de sirènes devant laquelle je défie les adversaires les plus passionnés du style Empire de demeurer indifférents. Cet art du Premier Empire, même dans des objets de dimensions moyennes, même dans des objets de petites dimensions, excelle souvent à créer une véritable



Ministère des Finances. Pendule. (Phot. Catala)

impression de grandeur. C'est que l'ornement, si riche soit-il, y est presque toujours à sa place : l'on sent que les créateurs de ce style, Percier et Fontaine, étaient avant tout des architectes, experts à ordonner de vastes proportions et sachant que tout leur art repose principalement sur l'harmonie des pleins et des vides, sur les rapports des parties nues et des parties ornées ; et c'est peut-être davantage par là que par le caractère nettement antique de leur ornementation, qu'ils ont réussi à introduire dans leur production quelque chose dont le sens s'était presque perdu, quelque chose de vraiment grec.

Et je ne ferai, à mon très vif regret, que mentionner pour mémoire, les précieuses tabatières et bonbonnières qui emplissent les vitrines de nos musées et de tant de collections particulières, sorties de chez Nitot, de chez Marguerite, de chez Odiot, les unes toutes de métal, les autres portant sur leur couvercle des miniatures sur ivoire, ou des médaillons en mosaïque ou des portraits en velours, ou des sujets découpés sur papier, toutes travaillées avec le goût le plus raffiné — bibelots charmants qui peuvent soutenir la comparaison avec les pièces les plus exquises des siècles antérieurs.

Et que dire, enfin, des nécessaires de voyage que Biennais exécuta pour l'Empereur et pour Joséphine, et pour le roi Jérôme et pour Marie-Louise et pour l'aristocratie du Nouveau Régime aussi bien que pour celle de l'Ancien, le jour où celle-ci condescendit à se rallier au vainqueur de l'Europe.

Une époque qui a engendré tant d'œuvres parfaites, qui a permis à des ciseleurs, à des orfèvres comme Auguste, Thomire, Nitot, Biennais, Odiot, Marguerite, Picot, Joly, Poulain de se produire et qui a su apprécier leur talent avec autant d'enthousiasme, ne peut-elle pas être considérée comme une grande époque d'art décoratif ? Et qu'avons-nous donc produit, depuis, qui nous autorise à professer envers elle, comme on l'a professé si longtemps, tant de dédain ?

CHAPITRE IV

Les Gobelins et la tapisserie sous la Révolution : Lavallée-Poussin, Monsiau et Desoria. — Infériorité de cet art sous l'Empire. — Supériorité du tissu décoratif ; ses traits dominants : composition, ornementation, coloration. — Soieries et velours.

Un seul des arts décoratifs, et le plus grand et le plus magnifique de tous, après la fresque, c'est-à-dire : l'art de la tapisserie échappa à l'influence rénovatrice de Percier et Fontaine. L'on peut écrire qu'il n'existe



Château de la Malmaison. Pendule. (Phot. Catala)



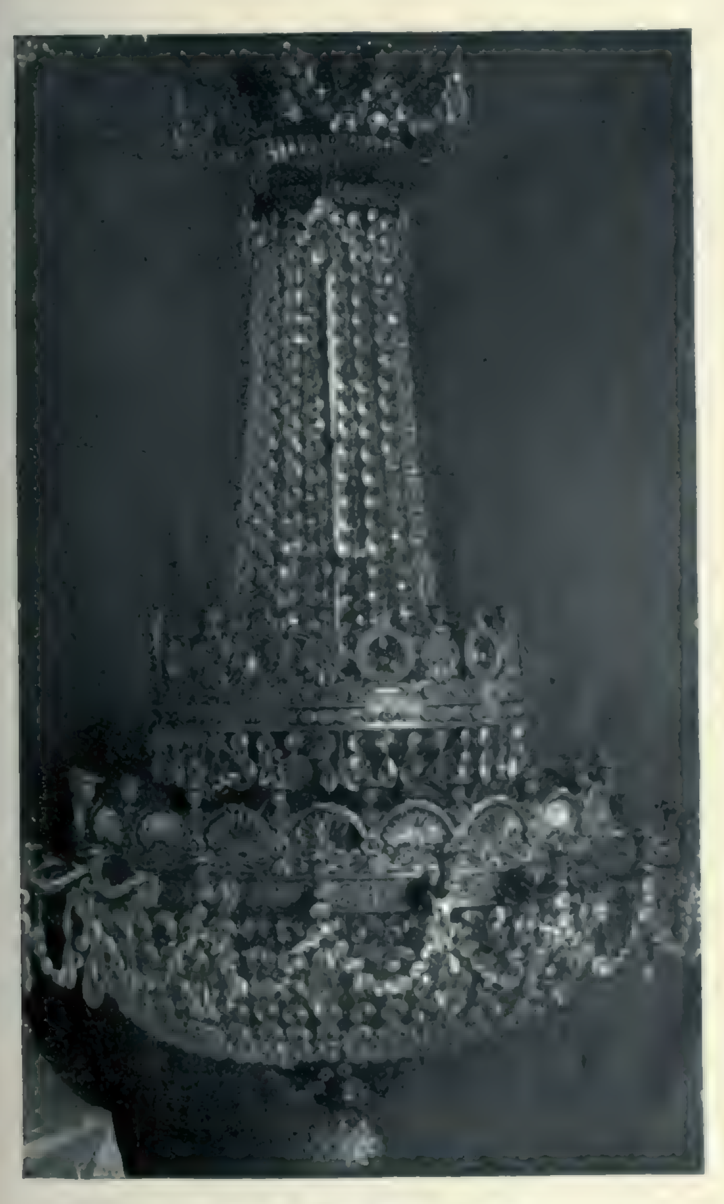
(Phot. Catala)

Aristote traînant le char d'Aspasie surpris par Alexandre.
Tapisserie des Gobelins, d'après le carton de Monsiau (Ministère des Affaires Etrangères).

point de tapisseries du Premier Empire, ou, pour être plus exact, que le Premier Empire n'est point parvenu à imprimer sa marque, si personnelle pourtant, malgré ses défauts, ou, peut-être à cause de ses défauts, à de ces grandes pièces, ou suites de pièces de tentures du genre de celles que sous Louis XIV, sous Louis XV et sous Louis XVI avaient ordonnées les Lebrun, les Audran, les Coypel, les Boucher, les Natoire, car il est impossible de considérer comme des œuvres d'importance si l'on se place uniquement au point de vue artistique, le meuble, exécuté aux Gobelins, de la salle du Trône dont David d'abord, puis Percier et Fontaine avaient fourni à l'Empereur les dessins. Ces victoires et ces génies, ces couronnes, ces N surmontées du diadème impérial, ces branches de chêne et de laurier, ces abeilles et ces rosaces se détachant en



Château de Compiègne. Lustre.



Château de Fontainebleau. Lustre.

or sur un plafond cramoisi, n'ont point l'air de faire corps avec le tissu lui-même, ressemblent plutôt à des applications, rappellent exagérément les motifs de bronze doré dont les ébénistes du temps ornent les panneaux, les tiroirs, les pieds des meubles.

Pour ce qui est des pièces de tentures sorties des Gobelins depuis la prise de la Bastille jusqu'à la fin du règne de Napoléon I[er] — et, soit dit en passant, jusqu'à nos jours — s'il est incontestable que, de par leur technique même, l'on puisse être en droit de les tenir pour de véritables tapisseries, il ne l'est pas moins que — du fait de l'inobservation des principes essentiels de cet art, du fait qu'au lieu de s'asservir aux exigences particulières de cet art lesquelles sont absolument différentes de celles que comporte l'art de la peinture, les tapissiers se sont préoccupés avant tout d'en faire l'imitation fidèle à la peinture — elles n'ont plus aucun rapport avec la tapisserie, elles ne sont plus que des reproductions en laine et en soie de tableaux.



(Phot. Catala)

Château de Fontainebleau. Ecran.

Du milieu du XVIII[e] siècle date cette méconnaissance des traditions de la tapisserie; nous verrons qu'au XIX[e] et au XX[e] siècle, le mal n'a fait que s'aggraver.

Sous la Révolution, l'existence des Gobelins est, on l'imagine, extrêmement précaire; non seulement l'état d'esprit, la gravité tragique des événements, la désorganisation qui suivit s'opposaient à toute production régulière et méthodique, mais l'on ne savait, d'autre part, quoi produire. Tout sujet religieux ou visant à exalter la gloire monarchique se trouvait proscrit. La Convention, en revanche, commanda de reproduire les portraits de Marat et de Lepelletier de Saint-Fargeau par David, et le Jury des Arts dont faisaient partie des peintres comme Prud'hon, Ducreux, des littérateurs comme Bitaubé, Legouvé, et l'architecte Percier, chargé d'examiner les tapisseries en cours et quelque trois cents modèles proposés, opposa son veto à la continuation de celles-ci et à l'exécution de cent vingt de ceux-là comme antirépublicains, fanatiques ou insuffisants, les autres comme antiartistiques : vingt seulement trouvèrent grâce auprès de ces puritains irréductibles.

Proscrit l'*Héliodore chassé du temple* de Raphaël, comme « consacrant les idées de l'erreur et du fanatisme »; rejeté comme « immoral » une *Cléopatre au tombeau de Marc Antoine;* condamné comme « ne rappelant que des idées superstitieuses » le tableau de réception à l'académie de Fragonard, *le Grand prêtre Coresos se sacrifiant pour sauver Callirhoé.* Pour remplacer les sujets frappés d'ostracisme, un concours fut organisé, dans le programme duquel on pouvait lire : « Pour les grandes compositions, les sujets seront pris dans l'histoire des hommes qui ont bien mérité du genre humain en lui donnant l'exemple de l'amour de la liberté, du patriotisme, du courage, de la bienfaisance, de la sagesse, d'une douce moralité, et en général de toutes les vertus. Pour les sujets



Château de la Malmaison. Ecran brodé. (Phot. Catala)

historiques, s'inspirer avant tout des grandes scènes de la Révolution française, des actions héroïques des guerriers qui, depuis 1789, ont combattu pour le salut de la patrie. »

« Quelques exemples suffiront pour donner une idée des préférences du Jury des Arts. Il aime surtout les sujets de chasse qui, du moins, n'ont pas de couleur politique, puis les scènes antiques : *Borée et Orythie*, de Vincent, *Déjanire et Nessus* du Guide, l'*Education d'Achille* par Regnault, l'*Etude voulant arrêter le Temps*, de Ménageot, enfin les *Muses* de Lesueur. Personne ne se doute que les qualités décoratives d'une peinture doivent prévaloir sur toute autre considération. » (1)

Cependant, en 1792, avaient été commandés à Lavallée, Poussin, Monsiau et Desoria des cartons de tapisseries qui appartiennent aujourd'hui au Ministère des Affaires Etrangères et qui sont, je le crois bien, les seules pièces de tenture conçues selon une esthétique appropriée et portant la marque du style Empire. Elles représentent : l'une *Alcibiade découvert chez les courtisanes par son maître Socrate*, par Desoria ; l'autre, *Aristote traînant le char d'Aspasie surpris par Alexandre*, par Monsiau ; la dernière, *Alexandre rendant la liberté à Thimoclée* par Lavallée Poussin. Ce sont vraiment des choses charmantes, d'une élégance singulière où l'inspiration directe, pas encore cristallisée en formules, de l'antiquité se tempère des raffinements ressouvenus du temps de Louis XV, où, dans le cadre de ces colonnettes, de ces panneaux de fleurs, de ces bas-reliefs dessinés selon le goût alors en faveur, se déroulent des scènes conçues selon les prédilections d'une époque morte et dont les héros sont des personnages comme on en voit dans les tapisseries, de de Troy et de Natoire ; sauf, cependant, dans la troisième de ces pièces si savoureuses, celle qui est dûe à Lavallée-Poussin, où certaines figures portent le costume révolutionnaire et où Thimoclée ressemble à Charlotte Corday.

(1) Jules Guiffrey. *Ibid.*



(Phot. Lib. de France)
Chaise gondole par Jacob (Musée des Arts décoratifs).



(Phot. Lib. de France)
Trône provenant de la Chambre des Députés, dessiné pour Napoléon I[er] par Percier et Fontaine et transformé successivement pour Louis XVIII et Louis-Philippe (Musée des Arts décoratifs).



(Phot. Catala)
Château de Fontainebleau. Copie du berceau du roi de Rome.

Sous l'Empire proprement dit, l'Empereur ayant placé les Gobelins sous son contrôle personnel, ne leur demanda que de servir à sa glorification propre. De même que sous l'Ancien Régime l'on y avait exécuté les portraits de Louis XV et de Marie Leczinska, de Louis XVI et de Marie-Antoinette, l'on y exécuta deux portraits en pied et dix en buste de l'Empereur, deux en pied et quatre en buste de Joséphine, un en pied de Madame Mère, celui, en buste, du roi de Rome; et l'on avait le projet d'y ajouter une tapisserie des portraits de Napoléon et de Marie-Louise d'après un buste en marbre, avec un entourage de Van Pool. Cela aurait été, sans doute, fort plaisant.

Les Gobelins ne serviront plus, d'ailleurs, qu'à la reproduction de tableaux retraçant les scènes mémorables de l'épopée napoléonienne : le *Bonaparte traversant les Alpes* de David, la *Mort de Desaix* de Regnault, les *Pestiférés de Jaffa* de Gros (le charmant sujet, n'est-ce pas ?), bien d'autres encore dont l'avènement de Louis XVIII arrêta l'achèvement, ce dont on aurait tort de se plaindre : par exemple, l'*Empereur pardonnant aux révoltés du Caire,* d'après Guérin, les *Adieux de Napoléon et d'Alexandre à Tilsitt* d'après Serangeli, la *Prise de Madrid* d'après Gros, etc..., etc..., et sous la Restauration, et sous Louis-Philippe et sous le Second Empire et sous la Troisième République se continuèrent, on le verra, les mêmes errements.

Par contre, les six portières que Napoléon fit tisser par les Gobelins, d'après des cartons de Dubois, pour le Palais des Tuileries et représentant les *Armes d'Italie*, les *Armes de l'Empire*, *la Victoire*, *la Renommée*, *les Sciences et les Arts*, *le Commerce et l'Agriculture*, correspondaient davantage à l'esthétique de la tapisserie; et l'on en peut dire autant des innombrables feuilles d'écrans et de paravents, de fauteuils, de canapés, de pliants, de tabourets destinés aux résidences impériales qu'il commanda à Beauvais, aux Gobelins, à Aubusson. Si donc, à tout prendre, le style Empire n'a point donné naissance, dans cet ordre de production, à des œuvres vraiment significatives et d'une qualité d'art incontestablement supérieure, il est assez agréable de constater qu'il en fut



(Phot. Catala)
Ministère des Finances. Guéridon en cuivre, dessus marbre.



(Phot. Lib. de France)

TENTURE DU PETIT SALON DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE.

(PALAIS DE VERSAILLES)

tout autrement dans la fabrication des tissus décoratifs, des étoffes d'ameublement proprement dites.

L'industrie de la soie était extrêmement florissante en France depuis le XVe siècle; elle avait son centre à Lyon. Au XVIIe et au XVIIIe, on sait quelles merveilles et de goût et de perfection technique elle avait produites, pour ne citer que les magnifiques tentures qui font l'orgueil du Musée industriel de Lyon et les somptueuses étoffes composant la garniture du lit de Marie-Antoinette offertes par cette ville à la souveraine, lors de son mariage. Des Ateliers de Philippe de la Salle, de Flandin, de Bony-Lechazelles, de Pernon étaient sortis des tissus de la plus rare splendeur.

Château de Fontainebleau. Chambre de l'Empereur, 1er étage.

L'exposition de tissus de l'Epoque Napoléonienne qui eut lieu quelques années avant la dernière guerre et où fut montrée pour la première fois au grand public la collection de damas, de lampas, de brocarts, de satins appartenant au Mobilier National et entièrement neufs, destinés à la décoration murale des résidences impériales et de Versailles notamment, et restés sans emploi par suite des événements politiques, nous apporta la révélation de richesses insoupçonnées, et l'on put se rendre compte du degré de perfection technique où parvint au début du XIXe siècle, grâce à l'invention du métier Jacquard, l'industrie de la soie. La Restauration avait trouvé presque complet cet approvisionnement de soieries et en avait employé une partie pour les Tuileries, l'Elysée-Bourbon, le Palais Royal, après avoir fait modifier certains tissus ornés de couronnes ou des initiales impériales et, imitant en cela la Révolution, livré au feu pour en retirer les métaux précieux, un lot considérable d'étoffes et de bordures en brocart d'or et d'argent portant les abeilles et autres insignes du régime déchu.



Château de Compiègne. Cheminée. (Phot. Catala)

Il va sans dire que les caractères généraux de l'art décoratif de cette époque nous les retrouverons dans les tissus d'ameublement « où les figures géométriques mélangées à l'élément réaliste forment la base de presque toutes les compositions : les cercles, les carrés, les hexagones, les octogones, les ovales et



(Phot. Catala)
Ministère de la Justice. Console acajou et marbre.

surtout les losanges y sont fréquemment employés avec encadrement ou accompagnement de guirlandes de fleurs ou de pentes de feuillages.

« Le chêne, le laurier, le palmier, l'olivier, le myrte, le lierre et la feuille de vigne sont les éléments préférés empruntés au règne végétal. A la flore, on prend notamment la rose, la fritillaire ou couronne impériale, la boule de neige, la marguerite, le pavot, etc.; les fruits figurent plus rarement dans le décor.

« Les rinceaux, les fleurons, les palmettes, les étoiles et les grecques voisinent à côté de lyres, de vases antiques et de cornes d'abondance.

« L'aigle, le cygne, l'abeille et le papillon remplacent les emblèmes de la Révolution. Les sujets pastoraux ou champêtres que Marie-Antoinette avait mis à la mode, sont abandonnés pour les attributs de la guerre, du commerce, des sciences et des arts.

« L'alternance de deux ou plusieurs motifs placés dans des compartiments géométriques, de même que les tissus d'étoiles, de fleurettes ou d'abeilles constituent les procédés d'ornementation les plus répandus. » (1)

Voilà pour l'ornementation; en ce qui concerne les colorations en faveur sous le Premier Empire, l'on constate l'abandon presque complet des gammes à la mode au XVIIIe siècle, qui furent remplacées par des harmonies plus tranchées, plus franches, plus catégoriques, si l'on peut dire. Les rouges ardents, les verts autoritaires, les bleus affirmés, les jaunes d'or dominent. Cependant, « sous le Consulat et la première partie de l'Empire, à l'exception du rouge qui fut toujours la couleur officielle, les nuances douces comme le blanc, le vert clair, le bleu pâle, le gris bleu, le mauve, les teintes dites aurore, feuille morte, ou les nuances foncées telles que : tabac d'Espagne, terre d'Egypte, etc., furent surtout demandées.

« Le rouge et le vert semblent avoir été les couleurs favorites de l'Empereur.

« Joséphine, au contraire, avait une préférence pour les teintes douces, particulièrement pour le bleu pâle. La plupart de ses appartements privés étaient, en effet, tendus d'étoffes de cette nuance : chambre à coucher au Palais des Tuileries, grand salon du Palais de Saint-Cloud.

« C'est surtout à partir des années 1809 et 1810 que les couleurs vives : le rouge cramoisi, le nacarat, le vert empire et le jaune d'or devinrent à la mode.

« Le bleu foncé fut surtout en faveur au cours des années 1811 et 1812. » (1)

Outre les soies, Napoléon Ier avait une prédilection

(1) Ernest Dumonthier. *Etoffes d'ameublement de l'Epoque Napoléonienne.*

(1) Ernest Dumonthier. *Ibid.*



(Phot. Catala)
Château de Fontainebleau. Petite console dorée.





Damas satin fond vert, décor couleur argent.

Damas fond satin vert empire, décor blanc.

D'après Dumonthier, *Etoffes d'ameublement de l'Epoque Napoléonienne.*

Château de Fontainebleau. Cabinet de travail de Napoléon Ier. Bureau par Jacob. (Phot. Catala)

marquée pour les velours, et notamment, les velours chinés et les velours peints, ou uniformes et retouchés à la main. Gaspard Grégoire fut l'inventeur du procédé qui permettait de donner au velours des coloris d'une délicatesse et d'une finesse extrêmes; il reproduisit, grâce à cette technique, des tableaux de maîtres, des fleurs, des figures, plusieurs portraits de l'Empereur et du pape Pie VII qui sont de vrais prodiges d'exécution, mais n'offrent aucun intérêt d'ordre artistique.

Parmi les fabricants qui furent les fournisseurs attitrés de la Cour Impériale et qui poussèrent à leur plus haut point de perfection les arts du tissu, il faut citer en premier lieu Camille Pernon et ses successeurs Grand frères, Bissardou et Bony (ce dernier doit être considéré comme le dessinateur d'étoffes le plus remarquable de son temps), Corderier et Lemire, Seriziat et Cie, Gerboulet, etc. Certains tissus sortis de leurs manufactures sont d'une magnificence inégalée; je pense, en écrivant cela, à tel velours cramoisi semé d'abeilles d'or, à tel lampas au fond vert dont le dessin de feuilles et de fleurs mêlées à des arabesques se détache en blancs de deux tons et dont la bordure est de fond violet agrémentée de motifs violets et blancs; à tel lampas bleu avec des lances, des boucliers, des branches de chêne, des palmettes d'or à trois tons; à des bordures, à des frises où dans des rinceaux triomphent des lions ailés, sujets grisaille et bleu sur fond bleu et contre-fond violet, où des abeilles d'or et d'argent brochés ornent leurs ailes sur un champ de velours cramoisi. « Dans ces pièces inspirées de l'art antique, l'on sent de larges et puissantes envolées. La fabrique lyonnaise avait gardé ou retrouvé la tradition du vrai décor du tissu, et les artistes que ces



(Phot. L. P.)
Château de la Malmaison. Gaine.



(Phot. Giraudon)
Fauteuil en acajou par Jacob (Collection Jean Puget.)

habiles fabricants avaient mis à la tête de leurs établissements produisaient des étoffes ne laissant rien à envier à leurs devanciers. Les soieries lyonnaises réunirent alors toutes les supériorités de dessin, de coloris, de teinture, de composition artistique... L'œuvre la plus importante exécutée pour Napoléon par la maison Pernon, est encore à citer. C'est la décoration de la salle du Trône, se composant de panneaux à dessins emblématiques se détachant en or sur un fond cramoisi. Au centre, l'étoile de la Légion d'Honneur ; au sommet, un aigle les ailes éployées, servant de couronnement, et des troncs de palmiers, figurés par des ors verts, d'encadrement. Et il faudrait enfin, signaler au moins les tentures de la chambre à coucher de l'Impératrice Marie-Louise, consistant en bouquets de pavots nuancés et brochés en chenille, s'enlevant sur un fond blanc encadré dans un feuillage d'or, figurant un large losange reposant sur un second fond bleu. » (1)

(1) P. Lafond *L'Art décoratif et mobilier sous la République et l'Empire.*

CHAPITRE V

La Manufacture de Sèvres sous la Révolution et sous l'Empire. — La Sculpture et la Décoration. — Les vases antiques, les dessus de pendules, les services de table et l'imagerie napoléonienne.

Le sort de la manufacture de Sèvres, sous la Révolution, ne fut pas plus brillant que celui de la manufacture des Gobelins. Ce n'est ni le remplacement en 1793, des deux directeurs Regnier et Hettlinger par un ancien administrateur des salines, ni l'établissement par celui-ci d'un conseil des chefs d'atelier, ni l'organisation, pour suppléer aux ventes annuelles de Versailles et des Tuileries, de loteries, de ventes aux enchères, en vue de trouver les fonds nécessaires au règlement des salaires dûs depuis deux ans aux académiciens-chimistes, aux artistes et aux ouvriers, qui étaient capables de sauver la situation ; la pénurie était



(Phot. L. P.)
Château de la Malmaison. Fauteuil.



Projet d'intérieur par Quénepin, 1780-1842 (Musée des Arts décoratifs). (Phot. Lib. de France)

si grande que pour exécuter certains travaux urgents on alla jusqu'à dédorer des pièces anciennes richement décorées. Le seul exemple de véritable activité que donna la République pour essayer de sauver Sèvres fut d'ordonner la destruction de tout ce qui avait trait à « l'histoire des tyrans », c'est-à-dire de briser les bustes de la famille royale et les pièces allégoriques du régime déchu, et de remplacer, comme marque, les deux L entrelacées en usage depuis quarante années, par le mot « Sèvres » accompagné des initiales R. F. Ce n'est qu'en Floréal an VIII, que le salut de la manufacture parut être assuré, le ministre de l'intérieur Berthollet ayant nommé directeur Alexandre Brongniart.

Ce que fut la production de Sèvres durant ces années de trouble, on le sait : la sculpture révolutionnaire n'était guère supérieure à la peinture révolutionnaire. D'après des maquettes de Boizot, l'on y fabriqua des groupes comme *la France gardant sa Constitution, la France libre, la France guidée par la Raison*, charmants sujets bien appropriés, on le voit, au caractère du fameux « biscuit » : la Convention commanda à Sèvres un surtout de dimensions colossales sur le thème suivant : *le Despotisme jeté à bas de son piédestal et entraînant la noblesse dans sa chute*, les bustes de Danton, Marat, Lepelletier-Saint-Fargeau, J.-J. Rousseau, Robespierre, Bara, Joubert, et plus tard, des jeunes généraux vainqueurs, Marceau, Hoche, Bonaparte. Un exemplaire de l'effigie de ce dernier fut offert le 20 frimaire an VI, à l'occasion de la grande fête donnée en son honneur, à tous les ministres, aux ambassadeurs et aux représentants des puissances étrangères. Rien là de particulière-



(Phot. Catala)
Château de Compiègne. Fausse cheminée.



Château de Versailles. Bahut. (Phot. Catala)

ment captivant, on le voit, au point de vue artistique; et ce qui caractérise surtout la production de Sèvres à cette époque, en ce qui concerne, d'autre part, la technique, c'est une décadence marquée. Quant à l'ornementation des services de table, elle se distingue, si l'on peut dire, par une utilisation aussi mesquine qu'illogique des motifs employés auparavant : « sur les assiettes, des guirlandes ou de minces rubans de couleurs vives courant sur le marli, alternaient avec de légères fleurettes, roses, jonquilles, bleuets ou pensées. D'autres services présentaient des zones de diverses couleurs, bleu, jaune ardent, vert céladon, ornées aussi de bouquets ou de semis de fleurs... Entre 1790 et 1795, les emblèmes révolutionnaires, faisceaux de licteurs, cocardes tricolores, bonnets phrygiens se mêlèrent maladroitement aux ornements demeurés de style Louis XVI, et il y a lieu de remarquer ici combien peu les artistes de Sèvres s'assimilèrent la formule de l'art contemporain... Dans les grandes pièces cependant, vases ou objets d'apparat, l'influence de plus en plus forte de l'antiquité grecque et romaine se marqua fortement, laissant prévoir le triomphe des tendances qui s'affirmèrent sous l'Empire : la raison en est dans le fait que, pour les objets importants, la composition, au lieu d'être abandonnée à l'inspiration d'un artiste quelconque, était presque toujours établie par Lagrenée le jeune, sur des formes que dessinait Boizot. Quant aux quelques essais curieux qui datent de cette époque, tels que les décors en ors de divers tons se détachant sur un fond noir imitant la laque de Chine, ils eurent tous pour auteur quelqu'un de ces vieux artistes dont l'ingéniosité et le goût avaient assuré, depuis un demi-siècle, la supériorité de la manufacture. » (1)

Cependant, dès 1801, grâce à l'habile et énergique administration de Brongniart, la manufacture voyait s'équilibrer son budget. A partir de 1805, Sèvres commença à exécuter des œuvres de grandes dimensions ayant un intérêt à la fois artistique et historique, comme la fameuse table des maréchaux, d'un mètre de diamètre, d'un seul morceau, d'après le dessin de Percier; le service égyptien de 146 pièces diverses, sur fond bleu avec des hiéroglyphes d'or et des peintures en grisaille de Schwebach d'après Denon; la table des quatre saisons, etc. La table des maréchaux représentait l'empereur en grand

(1) Georges Lechevallier-Chevignard. *La Manufacture de porcelaine de Sèvres.*



Château de la Malmaison. Ecran. (Phot. Catala)

(Phot. Lity de France)

PAPIERS PEINTS DE LA MAISON ZUBER ET Cie, A RIXHEIM (ALSACE).

A droite et à gauche papiers édités entre 1810 et 1820. Au centre papier édité entre 1825 et 1830.

costume au centre d'une étoile, entre les rayons de laquelle se voyaient les portraits des treize généraux ayant pris part à la campagne de 1805 ; la peinture des portraits avait été confiée à Isabey, la monture de bronze à Thomire.

Aussi bien pour les pièces de service que pour les grandes pièces décoratives, les premières années de la période impériale marquent un renouvellement presque complet des formes. Les modèles d'autrefois ne se prêtaient que malaisément, en effet, à la reproduction par la peinture des hauts faits militaires ou civils de l'Empire : les formes des vases antiques, au contraire, offraient un champ plus vaste. Au flanc de ces grands vases d'un mètre de haut, *Cordelier*, *Œuf*, *Fuseau*, *Etrusque à rouleaux*, *Etrusque cylindré*, *Carafe étrusque*, couverts à moitié de fonds verts, bleus, bruns, surchargés de dorures et enrichis de bronzes dorés, les meilleurs peintres de la manufacture et d'autres, Schwebach, Georget, Béranger,



Grand Trianon. Coupe en bronze doré. (Phot. L. P.)



Ministère du Commerce. Lustre. (Phot. Catala)

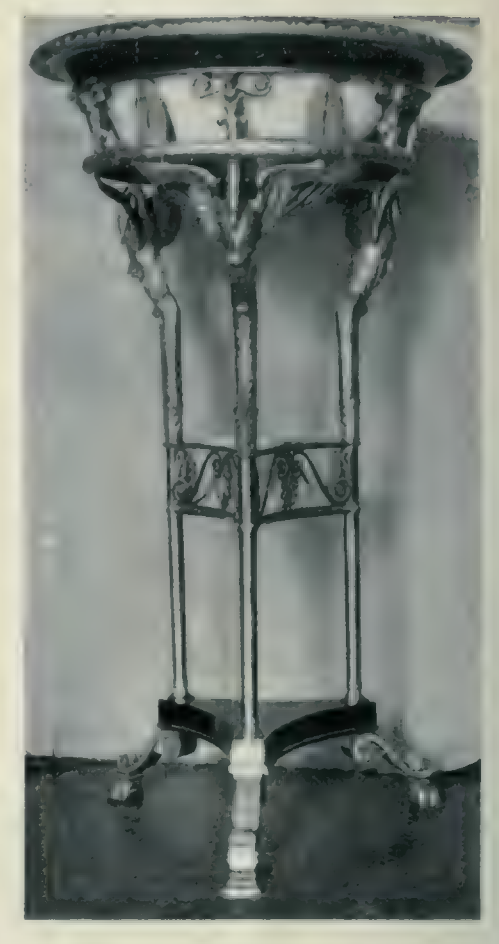
Degault, Zix, etc., représentaient minutieusement la Bataille d'Austerlitz ou l'arrivée à Paris des objets d'art rapportés d'Italie, la revue de l'Empereur sous les murs de Vienne ou l'Entrée de l'Empereur dans Berlin ou le Mariage de Napoléon. L'Empereur avait une prédilection marquée pour les plaques de porcelaine à sujets dont on agrémentait alors les panneaux des meubles, les pendules, les socles de vases ou de statues : principe décoratif assez blâmable mais dont il faut bien avouer, cependant, que l'ingéniosité des artistes sut parfois tirer un fort heureux parti : la fameuse pendule en biscuit avec parties dorées de Percier, l'écritoire égyptienne en pâte colorée avec parties dorées, bien d'autres objets édités alors soit par Sèvres soit par l'industrie privée qui s'inspirait généralement de l'exemple de la grande manufacture, sont là pour le prouver.

La sculpture pure ne fut pas moins féconde à Sèvres



(Phot. Catala)
Palais de Compiègne. Applique.

figures secondaires étaient des réductions des principales statues antiques du Louvre. Non moins étonnant, surtout par ses dimensions, fut le « Service Egyptien » dont le surtout, long de plusieurs mètres, figurait au centre le Temple de Philæ rejoignant par des colonnades deux autres temples et deux môles, avec des figures de Memnons et de Sphinx, et non moins étonnants enfin, la *Colonne triomphale de la Grande-Armée* et le *Candélabre de l'Impératrice*, d'après un dessin de Brongniart père, l'architecte de la Bourse, qui mesurait 2 m. 35 de haut ; ajoutons qu'en 1806, l'Empereur avait fait étudier à Sèvres le ridicule projet de reproduire, en biscuit, le château des Tuileries et l'Arc-de-Triomphe de Percier et Fontaine, qui orne la Cour du Carrousel.



(Phot. L. P.)
Château de Fontainebleau. Jardinière.

pendant l'époque impériale. Boizot, Chaudet, Bosio, notamment, s'y distinguèrent, sans oublier Cortot, Moitte, Petitot et Valois. Les *Musiciennes*, le buste de Bonaparte du premier, les effigies de Napoléon, les *Trois Grâces* du second, le buste de Marie-Louise, la statuette du roi de Rome couché, du troisième, eurent le plus de succès. Mais l'une des productions les plus importantes fut le grand surtout du « Service Olympique » dont le motif central représentait *Napoléon Ier sur un char de triomphe traîné par quatre chevaux* et dont les



Ministère des Finances. Vases de Thomire. (Phot. Catala)

Le reproche le plus grave que l'on puisse adresser à l'orientation nouvelle — c'est-à-dire

archéologique — donnée à la production céramique par les maîtres décorateurs du dernier siècle, c'est d'avoir trop souvent méconnu les conditions de cet art et d'avoir trop souvent outrepassé ses limites. L'emploi exagéré de la peinture à sujets, l'abus de l'or, le puéril emploi de motifs anciens juxtaposés à des compositions reproduisant des scènes en costumes du temps, militaires ou autres, a quelque chose de singulièrement déplaisant pour des esprits comme les nôtres épris — excessivement peut-être — de logique et chez qui l'abus de l'ornement a développé — outre mesure peut-être — le goût de la simplicité. Quoi de plus comique, par exemple, que de voir sur un de ces vases héroïques, de forme très épurée, un Napoléon parlant familièrement à un invalide couvert d'un manteau archaïque, tandis qu'un Hippocrate classique l'examine ! Quel abus, d'autre part, de l'allégorie, du symbole et combien sont plus charmantes et mieux appropriées à leur destination, les compositions ornementales, florales, allégoriques et symboliques même du XVIIIe siècle, d'avant la Révolution, combien moins prétentieuses et moins sèches, et moins froides ! Quelle liberté alors d'invention en regard de la fausse science des réformateurs de la Révolution et des archéologues de l'Empire ! Quelle aisance, quelle verve, quelle fantaisie, quelle désinvolture en regard de quel pédantisme systématique, de quel étroit et rigide formalisme !

(Phot. L. P.)
Grand Trianon. Chandelier.



Pendule en biscuit (Musée des Arts décoratifs).

CHAPITRE VI

Les Arts de la Parure. — Modes et fantaisies. — Bijoux d'or à sujets patriotiques et militaires. — La vogue du camée. — Le diamant et le corail. — Le règne du schall.

Il n'est pas surprenant que les arts de la parure, notamment l'art du bijou, n'aient été sous la Révolution rien moins que prospères. En un temps où porter à ses souliers des boucles d'argent était considéré comme un signe d'aristocratie ou de richesse — on les avait remplacées par des boucles de cuivre — l'on peut imaginer que l'on ne songeait guère à s'afficher et à risquer sa vie pour un aussi vain plaisir de parade. Tous les bijoux, d'ailleurs, toute l'orfèvrerie, tous les objets précieux qui constituaient le trésor de la noblesse, de la finance, de la grosse bourgeoisie, de la cour aussi avaient été mis à la fonte. Le seul luxe que se permissent les femmes, c'était d'arborer, en signe de civisme « des bijoux simples, non de prix, mais de souvenir : bijoux à *la Constitution*, qu'on appelle aussi *rocamboles*, bagues faites avec des pierres de la Bastille enchâssées ; alliances civiques et



Château de Fontainebleau. Lit par Jacob (1805). (Phot. Catala)

nationales émaillées bleu, blanc et or, avec cette devise : *la nation, la loi et le roi;* tabatières de faïence aux trois couleurs, avec charnières en terre cuite nationale, sur tous les côtés desquelles on lit : *la Patrie;* boucles d'oreilles *constitutionnelles* en verre blanc jouant le cristal de roche et portant écrit : *la patrie* (1) » ou représentant des triangles, des bonnets phrygiens, des faisceaux... ou des guillotines en or de basse qualité, ou encore fabriquées avec les chaînes de la Bastille, des médailles patriotiques destinées à reposer sur le sein d'hommes libres ». Et c'est tout ou à peu près tout.

« Leurs parures parties à la Monnaie, les Parisiennes courent aux fleurs du fleuriste de la Reine, et arborent fort haut, au côté gauche, un bouquet très gros composé de fleurs des trois couleurs et entremêlées d'une grande quantité de myrte : c'est le bouquet *à la nation* qui s'a-

Papier peint. Vue de Suisse, paysage colorié. Créé en 1804 (Zuber et Cie, Rixheim).

(1) Edmond et Jules de Goncourt. *Ibid.*

juste si bien sur une robe *à la Camille française*. Les couleurs de la nation, cela est le fond même de la mode patriotique : bonnets de gaze flanqués de la cocarde nationale ; derrière la tête, un gros nœud de rubans des trois couleurs ; robes *à la circassienne*, rayée des trois couleurs de la nation ; souliers même aux trois couleurs : le bleu, le rouge et le blanc, c'est le nouveau thème de la mode ; et c'est à déguiser le drapeau dans la robe et la cocarde dans la coiffure quelle s'applique et s'occupe.

« Voulez-vous le programme d'une *mise à la Constitution ?* Bonnet demi-casque de gaze noire, fichu *en chemise* de linon allant se perdre dans une ceinture nacarat, dont les franges sont aux couleurs de la nation, et robe d'*indienne* très fine semée de petits bouquets blancs, bleus et rouges. Cette femme qui badine avec un éventail en camée de la fabrique d'Arthur, est en *négligé à la patriote :* redingote *nationale* de drap fin *bleu de roi*, collet montant écarlate avec un liseré blanc, double rotonde bleue liserée de rouge, liseré rouge tout autour de la redingote en forme de passe-poil, ainsi qu'autour des bavaroises, parements blancs avec un passe-poil rouge, et jupe blanche. — Celle-là a noué à sa taille une ceinture en arabesques à fleurs roses et bleues, frangée aux trois couleurs ; elle porte un jupon de satin blanc, orné en bas de petits carrés bleus, bordé d'un ruban rouge. — A peine une mode ou deux s'écartent-elles de la règle générale : les bonnets *à la citoyenne* de gaze blanche,



Papier peint, 1810-1820. (Zuber et Cie, Rixheim.)



Papier peint (entre 1810 et 1820). (Zuber et Cie, Rixheim.)

dont les rosettes, barbes, papillons sont bordés de violet, et le *déshabillé à la démocrate* qui comporte un *pierrot* de petit satin feuille morte. »

Quant aux hommes, « les aristocrates décidés » ne portent que du noir, « les jeunes aristocrates et nobles non endurcis » prennent un costume qualifié de demi-converti : chapeau rond au bourdaloue de soie lisse, cravate de taffetas noir orné de dentelle, habit écarlate avec boutons d'acier, gilet de poult et de soie noire, culotte de casimir noir sur bas de soie noire. La mode masculine, dépouillée, elle aussi, des habits de drap d'or et d'argent et de velours, se console avec ses collets de taille couleurs criardes debout sur des habits de couleurs tout autres, ses cheveux dépoudrés, coupés et frisés comme ceux d'une tête antique, ses redingotes et ses habits de drap noir *à la révolution*, cannelé par deux petites raies lisses, et ses cannes ficelées de cordes à boyaux, à poignées vertes, dans lesquelles est un sabre ». (1)

Tels sont les traits essentiels de la mode pendant les années tragiques de la Révolution ; mais le ciel se rassérène : avec le Directoire, la France va renaître, le décor de la vie va reprendre ses sourires et ses grâces. Le goût de l'antiquité, certes, continuera de régner en maître, mais avec plus de raffinement et, en tout cas, moins d'austérité. Les arts industriels commencent à revivre, les ateliers se rouvrent, les boutiques de luxe se multiplient. Dans ce Paris encore plein de ruines et dépouillé de presque toutes ses

(1) Edmond et Jules de Goncourt, *Ibid.*

beautés d'autrefois et dont les plus riches hôtels les plus somptueux palais ont passé au mains des trafiquants et des profiteurs — tous les mobiliers, toutes les œuvres d'art de l'ébénisterie, de l'orfèvrerie qui les emplissaient ont été vendus à vil prix — une fièvre d'élégance, de plaisir, une joie de vivre s'épanouit et resplendit. « La coquetterie reprenait ses droits. Par les bals qui s'organisaient un peu partout, par les thés dont la mode s'imposa alors avec la plus singulière exagération dans tous les milieux sociaux, par les dîners, officiels ou non, qui se multiplièrent, avec certains raffinements de cuisine, et des recherches de décorations florales, enfin par des somptuosités inattendues, s'attestait d'une façon générale l'immense envie de renoncer à la mascarade de simplicité qui venait de se jouer. On voulait rire, on voulait danser, on voulait des colifichets et des bons dîners, on voulait vivre. Les enrichis de la Révolution, les agioteurs, les maquignons des biens nationaux, les anciens purs de la Montagne, aussi bien que les « ci-devant » aristocrates qui commençaient à revenir de l'émigration, les muscadins qui promenaient dans Paris leurs habits de carnaval, tout ce monde si disparate était animé de la même pensée, de la même ivresse de jouissance et d'amusement. » (1)

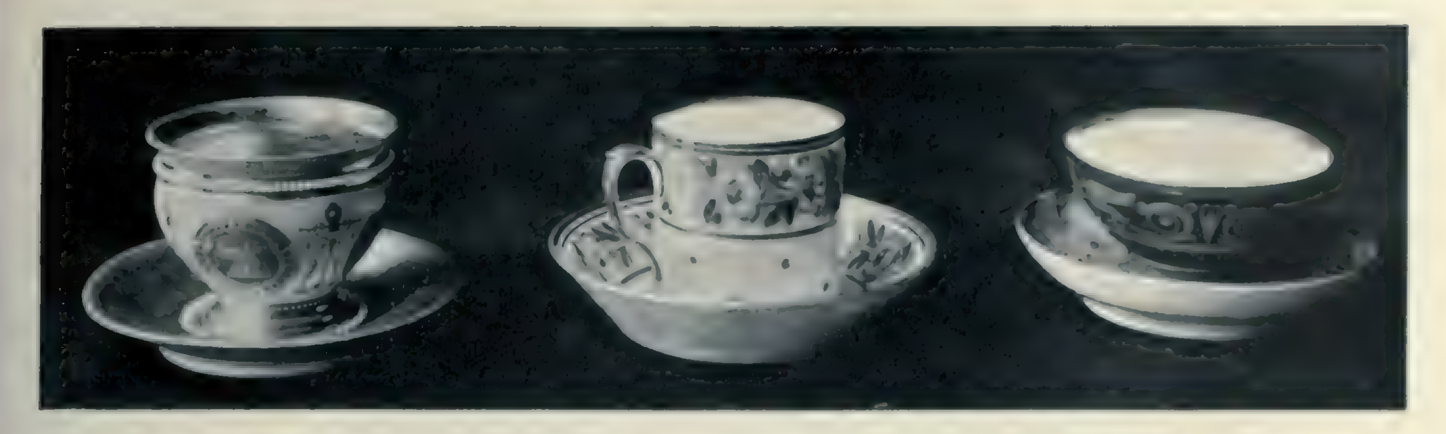
C'est l'époque des déesses, des merveilleuses, des nymphes, qui vont par les rues de Paris comme Mme Tallien, portant une simple tunique de linon, une robe-chemise couleur amarante, pistache, abricot, jaune serin, sur un maillot de couleur chair, avec une large plaque de ceinture sous les seins, trois bracelets à chaque bras, de grands anneaux ronds aux oreilles, des bagues à tous les doigts, y compris le pouce. L'on se coiffait alors à *la Circassienne*, à *la Cérès* ou à *la Titus*, coiffure dans laquelle « les cheveux qui tombent sur le visage sont si longs et ceux du chignon si courts, que l'on dirait que les perruques ont été retournées », à *la Caracalla*, à *l'Aspasie;* tantôt le chignon prend la forme d'une poire, tantôt il s'élève en trois étages, tantôt il s'ébouriffe court et rude; tantôt il apparaît nature, sans poudre aucune, tantôt on le couvre de poudre jaune ou de poudre bleue. Les bonnets varient chaque jour et à chaque heure du jour : bonnets à la paysanne, à la folle, à la Minette, à l'Esclavonne, bonnet Pierrot, bonnet à la frivole, turbans à la Mameluck, chapeaux turban, à la glorieuse, à la Primerose, à la Lisbeth, chapeaux spencer, chapeaux de castor, chapeaux ronds à l'anglaise, etc., etc.

Papier peint, 1810-1820 (Zuber et Cie, Rixheim).

« Il faut à une Parisienne, dit un journaliste, trois cent soixante-cinq coiffures, autant de paires de souliers, six cents robes et douze chemises, car la chemise vient, tout à coup, de passer de mode. Voilà plus de deux mille ans que les femmes portaient des chemises; cela était d'une vétusté à périr ! » Huit jours plus tard l'on se remet à porter des chemises... La mode change sans cesse : la Cour n'étant plus là pour donner le ton, c'est un événement politique, une victoire militaire, le succès d'une actrice dans une pièce nouvelle qui la dominent et la régentent.

Les merveilleuses sont chargées de bijoux ; elles en portent au cou, sur les épaules, aux bras, au-des-

(1) Henri Bouilhet. *L'Orfèvrerie française au XIXe siècle.*



Décor crême et or. Decor rose, vert et or. Decor fond noir et or.
Manufacture de Sèvres.



Cafetière et tasse de Sèvres.



Salière, pot à lait et sucrier de Sèvres fond crême, decor doré.

Phot. Lab. de France.

sous et au-dessus des genoux que laissent apercevoir les fentes habilement pratiquées des deux côtés de la tunique, anneaux d'or aux chevilles, anneaux d'or aux doigts de pied ornés, comme l'exige la mode de dix bagues étincelantes, bagues et bracelets « aux pattes de devant et aux pattes de derrière » disait un pamphlet inspiré par Madame Tallien.

La joaillerie est en grande faveur; l'on fait avec des diamants des colliers à plusieurs rangs de longueur inégale, dits en *esclavage*, des garnitures de corsage, des peignes en forme de bandeau ou de couronne. Le camée ne jouit pas d'une vogue moins considérable. « Une femme à la mode, dit le *Journal des Dames* du 25 ventôse an XIII, porte des camées à la ceinture, des camées sur son collier, un camée sur chacun de ses bracelets, un camée sur son diadème. Sur son fauteuil antique sont des camées; en place d'attiques, son salon offre des camées, et un camée égyptien, figurant sur la portière d'une voiture française, passe pour être l'ornement le plus distingué ». — « Les pierres antiques et, à leur défaut, les coquilles gravées sont plus en vogue que jamais (1809). Pour les étaler avec plus de profusion, les élégantes de la classe opulente ont remis à la mode les grands colliers dits *sautoirs*. A chaque retroussis de leurs bouts de manches drapés, est fixée une antique; et dans leurs coëffures, les bandeaux ou les diadèmes, les ceintres de peignes et les têtes d'épingles ne présentent que des antiques. » Mode charmante, d'ailleurs, et qui s'accommode si bien avec le décor de la vie à cette époque.

Château de Compiègne. Chambre à coucher de l'Impératrice. (Phot. L. P.)

Il existe un portrait de l'impératrice Joséphine où elle est représentée avec un collier composé de quinze à dix-huit grands camées ovales, entourés de brillants et reliés entre eux par quatre rangs de fines chaînettes, en brillants; son front est orné d'une large bande de gros camées; elle porte, en outre, une couronne de chignon presque aussi importante, placée sur le haut de la tête. Des portraits de la princesse Pauline Borghèse, par Lefèvre, de la reine de Naples, par Mme Vigée-Lebrun, de Madame Mère, par Gérard, montrent pareillement de quel succès jouit alors l'emploi du camée dans l'art de la bijouterie.

En joaillerie, outre le diamant, des pierres fines de moindre valeur se portent beaucoup, parures complètes, peignes, colliers, bracelets, diadèmes de topazes, d'améthystes, d'aigues-marines, de péridots, de cornalines, d'agates arborisées, montées souvent dans des montures d'or mat faites d'ornements en cordonnet d'or entouré d'un mince fil de métal, feuilles minuscules, petites rosaces estampées qui rappelaient le filigrane et que l'on appelait la cannetille et dont la mode se poursuivit durant toute la Restauration et jusque sous le règne de Louis-Philippe.

De 1806 à 1809, le bijou d'or triomphe: bagues, chaînes d'or faisant jusqu'à huit fois le tour du cou, ou bien très longues, en sautoir, avec une croix ou un médaillon carré en forme de petit livre; pendants

d'oreilles volumineux à sujets ciselés, bracelets de toutes formes, ciselés et émaillés; longues épingles d'or dans les cheveux; colliers *au vainqueur,* faits de *vingt cœurs* en cornaline, en bois de palmier, en sardoine, en grenat, en lapis, suspendus à une chaîne d'or; peignes de tous modèles, aux torsades de minuscules perles, aux guirlandes d'or que l'on plaçait tantôt sur le sommet de la tête, tantôt sur le côté. Les femmes du peuple portaient au cou des portraits de militaires peints dans de grands médaillons ovales. A force d'abuser des bijoux, l'on finit par s'en lasser et le suprême bon ton fut un jour de n'en plus porter. On les remplaça par des « schalls », des écharpes, des cachemires à palmettes retenus par de grandes broches ovales ornées de miniatures. « Tout le monde porte un schall, dit la Mésangère dans son *Journal des Dames et des Modes,* mais tout le monde ne sait pas le porter. Le draper est un grand art. Le matin, il faut en faire tout bonnement un grand fichu, mais le soir, déployé dans toute sa longueur, le schall doit figurer un manteau tragique, de sorte qu'une belle ainsi drapée avec sa robe à palmettes, son diadème ou son manteau, ses bras nus, ses bas chair et ses souliers en sandales, ressemble à Phèdre, à Ariane ou à Agrippine. » Les sacs dit *ridicules* sont ornés de paillettes, comme les éventails.

Le graineti, plus tard, eut son heure, bien qu'on continuât de porter des camées, des bracelets en forme de serpent, des bijoux sentimentaux en cheveux, à devises et à emblèmes; l'on fit aussi des peignes en filigrane avec des motifs de corail ou d'ambre faceté ou encore de simples boules d'or et quelques tentatives de ces bijoux gothiques qui allaient faire fureur sous la Restauration.



(Phot. Lib. de France)
Pièce d'orfèvrerie par Odiot, 1801-1820 (Musée des Arts décoratifs).



(Phot. Lib. de France)
Pièce d'orfèvrerie par Odiot, 1801-1820 (Musée des Arts décoratifs).



Chambre à coucher. Dessin de Chenavard (Musée des Arts décoratifs). (Phot. Lib. de France)

LIVRE II

LA RESTAURATION. - LA MONARCHIE DE JUILLET. - (1815-1848).

CHAPITRE PREMIER

Le style Empire sous la Restauration. — La Cour de Louis XVIII.
Premières manifestations du style " Cathédrale ". — Le style Empire et le Gothique.
Les Expositions des produits de l'Industrie : 1819, 1823, 1827.
La Science appliquée à l'Industrie.



URANT une cinquantaine d'années, de 1780 aux environs de 1830, la France n'a eu qu'un style... Ce qu'on appelle le style Empire se prolonge bien au-delà de la Restauration, presque jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet... Napoléon n'eut pas le loisir d'ébaucher seulement le Louvre, le prodigieux Quirinal, le Kremlin que rêvait le tout-puissant César, en face du Champ-de-Mars, sur la colline de Chaillot. La « cité napoléonienne » qui devait contenir ses ministères, ses bureaux, les appartements de sa famille et de ses maréchaux, tous les organes centraux de son colossal empire, n'est demeurée qu'un rêve, un songe rapide et surhumain, comme son empire lui-même. Tous les grands monuments de son règne furent élevés après lui par la monarchie. La Madeleine et la Bourse ne s'achevèrent que sous Charles X. Quelques fontaines, comme la fontaine égyptienne de la rue de Sèvres ou celle du Châtelet, quelques façades, comme le péristyle de l'hôtel Beauharnais (ambassade d'Allemagne, rue de Lille), les curieuses têtes coiffées du pschent, qui ornent quelques maisons de la rue d'Aboukir, rappellent seuls, dans l'architecture, l'expédition fabuleuse et les Mamelucks des Pyramides. Sur la place de Gabriel, la rose aiguille de Louqsor, présent de Méhémet-Ali, fut érigée par Louis-Philippe. L'Arc de Triomphe de l'Etoile, qui devait encadrer les gloires de la Grande Armée, sortait à peine de terre au moment de Waterloo, et ne dressa son arche géante que pour servir de porche, vingt ans après la mort de l'Empereur, au retour de ses cendres.

« Aussi jusqu'à cette date de 1830, le style impérial domine toujours la France. Les églises de cette époque, Notre-Dame-de-Lorette, Notre-Dame-de-Bonne-

Nouvelle, Saint-Denis-du-Saint-Sacrement ou Saint-Vincent-de-Paul, continuent de s'élever sur le thème des basiliques. La Chapelle Expiatoire, le plus beau monument de cet âge, ce grave alignement funèbre, cette noble famille de tombeaux, monument consacré au souvenir et au regret, a été élevé sous le règne de Louis XVIII, par l'architecte de l'Usurpateur; sa fine ciselure de sabliers et d'immortelles rappelle les applications de cuivre sur les commodes de Jacob. Le décor précieux de Hittorff sur les Champs-Elysées, les rostres de bronze de la Concorde, les délicates bâtisses d'architecture polychrôme, les pylones charmants à frises de stuc de l'ancien Panorama et du Cirque d'Eté, — ce cirque ! encore un souvenir de Rome, des jeux antiques, des vastes défilés, des spectacles révolutionnaires, — tout ce spirituel ensemble, où flottent des reflets des « folies » de Bagatelle, de Saint-James et de Neuilly, et que complètera plus tard la fameuse Maison Pompéienne du prince Napoléon, tout ce coin de Paris, qui a une si grande saveur « Tallien » ou « Directoire », date de 1835 à 1840. Ainsi la monarchie ne fit guère que conserver le style Empire, comme elle dut accepter le reste de l'héritage, le Code, les préfets, le personnel et les bureaux, les ducs conventionnels et les évêques mariés. Elle continua de dresser sur les places publiques les nouveaux signes de la gloire, les filles impériales de la colonne Trajane : elle n'osa abattre ni la colonne du Châtelet, ni celle de la place Vendôme; elle y ajouta tantôt celle de la place du Trône, tantôt la colonne de Juillet, ou bien elle acheva celle du camp de Boulogne, tandis que Visconti, à la manière romaine, aux bassins de la Concorde, aux fontaines Molière et Louvois, sur la place Gaillon et la place Saint-Sulpice, multipliait dans la ville les eaux et les cascades. » (1)

(Phot. Lib. de France)
Exposition des produits de l'Industrie française
dans les salles du Louvre pendant le mois d'août 1819 (Musée des Arts décoratifs).

Que prouve tout cela? Que les changements politiques n'ont sur le développement et l'évolution des arts qu'une influence fort relative, qu'ils ne peuvent rien ou presque rien, à cet égard, à moins — ce qui venait d'être le cas jusqu'à un certain point pour l'Empire — qu'un homme de génie n'y intervienne... et Louis XVIII était loin d'être un homme de génie. Nous avons vu, d'autre part, que le style Empire n'a pas été créé de toutes pièces ni par ni sous Napoléon Ier, qu'il existait avant lui, que l'Empereur n'a fait qu'en favoriser le plein épanouissement.

Quand Louis XVIII rentre en France, la plupart des artistes, des fabricants qui ont été les artisans du style Empire sont vivants et en pleine activité. Louis XVIII pouvait-il donc, d'un coup, arrêter leur essor ? Et s'il l'eût pu, par qui les aurait-il remplacés ? Où se trouvait celui qui aurait été capable — ce qui ne s'était encore jamais vu ! — d'inventer de toutes pièces les formules et les formes décoratives qui constituent ce que l'on appelle un style. Bon gré mal gré, la Restauration se vit donc obligée de s'installer et de vivre dans des intérieurs, dans des décors, parmi des meubles et des objets usuels portant la marque du régime auquel elle succédait, si abhorré fût-il. De faire gratter aux façades des monuments publics, de faire remplacer sur les sièges de tapisserie des palais royaux ou sur les services de porcelaine de la table royale ou sur les pan-

(1) Louis Gillet. *Histoire des Arts*, tome XI de l'*Histoire de la Nation Française*.

neaux des carrosses l'N de l'Empire et la couronne impériale par les L de la Royauté et par la couronne royale, ou les abeilles par les fleurs de lys, cela n'était que mettre un autre pavillon sur la même marchandise ; le style



(Phot. Lib. de France)
Châtelaine
(Musée des Arts décoratifs).

Empire n'était point mort pour si peu, et il continua de vivre, malgré la vogue du gothique, pendant bien près de trente ans encore, sans que la Restauration ait réussi à lui substituer son style propre.

⁂

Louis XVIII, en rentrant en France, n'y avait ramené avec lui ni le goût ni le luxe, ni les traditions d'élégance de l'ancienne cour. Il était âgé déjà ; son



(Phot. Lib. de France)
Chaîne formée par des lettres.
(Musée des Arts décoratifs).

obésité le rendait presque impotent ; il menait une vie sédentaire et peu fastueuse. Ayant pris possession de l'ancien cabinet de travail de l'Empereur aux Tuileries, il y fit apporter la modeste table de bois blanc qui ne l'avait jamais quitté durant son exil, sur laquelle il rangeait ses papiers et ses livres.



(Phot. Lib. de France)
Parure en or, émail et perles.
(Musée des Arts décoratifs).

Ce n'est que plus tard, en 1821, que cédant aux instances de ses familiers, il se décida à transformer ses appartements privés et à faire décorer sa chambre dont le meuble tombait en loques ; il avait une tendresse particulière cependant pour certains « objets d'art » comme ces plaques d'émail ou de porcelaine exécutées à Sèvres en son honneur, et il en encombrait son cabinet.

Les Tuileries étaient lugubres. Mme la Dauphine, l'orpheline du Temple, était une personne hautaine, triste, froide et sèche, qui jouissait d'une parfaite égalité de caractère : elle était toujours, dit-on, de

mauvaise humeur, et ne se souciait guère d'encourager et de favoriser les arts.

Quant aux émigrés, ils avaient perdu tout contact avec leur temps; ils n'avaient pu, durant leur long séjour à l'étranger, suivre les évolutions qui s'étaient produites dans les arts somptuaires... et les autres sous le Directoire, le Consulat et l'Empire; ils professaient le plus profond mépris pour tout ce qui s'était passé en France depuis la mort de Louis XVI jusqu'à leur retour. Ils avaient conservé les allures, les manières, les modes d'autrefois, lesquelles contrastaient étrangement avec celles qui étaient en faveur alors et qui étaient encore, à tout prendre, celles de l'Empire. « Imaginez-vous une foule d'anciens nobles cachés aux extrémités du royaume, sortant tout à coup du fond de leur gentilhommière, où, depuis cinquante ans peut-être, aucune mode n'avait pénétré, s'acheminant vers Paris dans le plus grotesque équipage, fondant sur la Cour, ainsi qu'une volée d'étourneaux à la quête du grain, offrant au Roi pour obtenir des places, la seule fidélité de leur cœur pendant vingt-cinq ans, laissant admirer, au jardin des Tuileries, l'accord extraordinaire des visages les plus singuliers, armés de la plus étrange parure avec un maintien non moins risible, et vous auriez, d'honneur, l'idée la mieux formée du plus décent carnaval. » (1)



Papier peint de la maison Zuber à Rixheim (vers 1830). Propriété de M. F. Roches.

Seule, la duchesse de Berry, était le sourire de cette cour. Point jolie, mais charmante, d'un charme irrésistible, avec ses beaux cheveux blonds, son teint splendide, ses yeux vivants, sa bouche spirituelle,

(1) *L'Observateur des Modes*. 1818.

elle devint, dès son arrivée, l'idole de Paris. Le duc de Berry avait fixé à l'Elysée sa résidence; la duchesse eut bientôt fait de s'y créer une petite cour aussi aimable que l'autre était sévère. « Les deux époux se mêlaient à tous les incidents agréables de la vie parisienne, aux fêtes, aux premières représentations; ils fréquentaient les petits théâtres, ils visitaient les ateliers des principaux artistes qui reconnaissaient dans le duc le coup d'œil d'un véritable expert. La duchesse peignait, et son mari passait des heures à côté d'elle à peindre. Cette vie tranquille et bien remplie par les arts et la bienfaisance les rendait tous deux populaires. » (1)



Papier peint de la maison Zuber, à Rixheim, dits « grands décors à Paysages » (vers 1830). Propriété de M. F. Roches.

Dès son arrivée en France, la petite Marie-Caroline-Thérèse, fille du prince royal des Deux-Siciles (elle était née en 1798) avait conquis le cœur de ses sujets. Elle avait fait à Marseille « une entrée triomphale dans un décor de féérie. Sur une chaloupe dorée, que conduisaient vingt-quatre rameurs vêtus de satin blanc, avec une écharpe bleu et or, la princesse était assise au-dessous d'un dais de velours rouge à franges d'or que surmontait une couronne. Au-dessus flottait, agité par le vent, le drapeau français, le drapeau des Bourbons aux armes de Navarre et de France. » (2)

Trois semaines plus tard, le mariage avait été célébré à Notre-Dame. « Cette église avait été décorée avec autant de magnificence que de goût. En avant et sur la place, un portique de seize colonnes, surmonté d'un amphithéâtre contenant de la musique et des spectateurs, précédait la pompe intérieure. Les champs en ogive de la grande nef étaient remplis par

(1) Imbert de Saint-Amand. *La Cour de Louis XVIII.*

(2) Henri d'Almeras. *La Vie parisienne sous la Restauration.*

un champ d'azur, semé de fleurs de lis d'or; les clefs et les tympans ornés de chiffres et d'armoiries blasonnées et supportées par des renommées; des écussons appendus aux piliers présentaient, trois par trois, les armoiries des bonnes villes du royaume, et plus haut, sous le second ordre, il y avait des corbeilles élégantes chargées de fleurs et de fruits.

« Quatre grandes colonnes surmontées de riches bannières chargées de devises et ornées à leurs fûts d'emblèmes de la justice, du commerce, des sciences, de la navigation, des beaux-arts, de la guerre, s'élevaient audessus des quatre piliers de la coisée. Le luxe du chœur était encore plus remarquable ; des riches draperies de velours bleu, semées de fleurs de lis d'or, des trophées, les emblèmes des bonnes villes, des candélabres d'or, des groupes de bannières rappelant les douze mairies de Paris, et, audessus, le vieil oriflamme. Une profusion de lampadaires, de girandoles, de lustres en cristal de roche, chargés d'innombrables bougies éclairaient cette scène imposante. » (1)

⁂

Et cependant, il est incontestable que si les meubles, les objets de luxe ou les objets usuels qui datent de cette époque ne présentent aucune personnalité réelle, sont dénués d'un caractère aussi nettement défini par exemple, que les meubles, les objets de luxe, les objets usuels du temps de Louis XV comparés à ceux de la fin du règne de Louis XVI, il est incontestable qu'ils diffèrent, jusqu'à un certain point, de ceux du Premier Empire; ils sont des meubles, des objets de luxe, des objets usuels de style Empire abâtardi. La Restauration a-t-elle été seule responsable de cet abâtardissement ? Je ne le crois pas. Qu'elle y ait aidé, par la désaffection toute naturelle qu'elle témoignait, qu'elle était forcée de témoigner envers le style Empire, cela se peut; mais je me sens assez porté à croire que ce style avait déjà, aux environs de 1820, accompli toute son évolution, réalisé toutes ses possibilités créatrices

Mais ce qui, bien mieux que l'aveulissement et l'avilissement des formes et de l'ornementation particulières au style Empire, caractérise l'art décoratif de la Restauration, c'est l'engouement pour le gothique — engouement ridicule et puéril, si l'on veut, mode vaine et sotte, peut-être, sûrement même, mais qui correspondait à quelque chose d'assez raisonnable, après tout, à un besoin, inconscient ou non, de revenir à des traditions nationales, autochtones, purement et authentiquement françaises, en réaction d'une part contre un art inspiré de l'antiquité grecque et romaine, étrusque et égyptienne, d'autre part contre tout ce qui pouvait rappeler le souvenir de la Révolution et du régime précédent. Dans un almanach de l'époque révolutionnaire se trouve cette amusante prédiction : « Nous avons tant épluché les modes, tant raffiné sur les goûts, tant retourné les meubles et les ajustements que, rassasiés, excédés de jolies choses, nous redemanderons le gothique comme quelque chose de neuf. »

Armoire à glace en acajou et bronze (Musée des Arts décoratifs).

(1) Alfred Nettement. *Mémoires historiques de S. A. R. Madame, duchesse de Berri.*



GRANDS DÉCORS A PAYSAGE (vers 1830).
Papier peint de la Maison Zuber, à Rixheim (Alsace). Propriété de M. F. Roche.

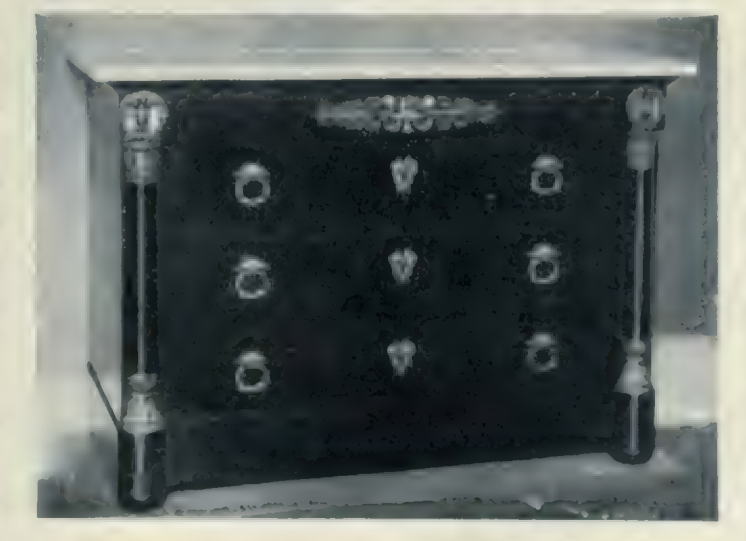
Les temps, malheureusement, n'étaient pas mûrs ; la prodigieuse floraison d'art du douzième et du treizième siècle était flétrie depuis trop longtemps pour que l'on pût espérer alors en voir refleurir l'esprit. « On avait fait de l'antique sans l'étudier, ou plutôt sans le comprendre, et, au moment où on allait se rendre maître de ses secrets, le public dégoûté ne voulut plus entendre parler de grec et de romain : il lisait le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, les romans de Walter Scott, les poésies de lord Byron ; en sortant du musée des Monuments français, il venait de découvrir les églises gothiques de la France et il s'éprit du style gothique. » (1)



(Phot. Lib. de France)
Lit en acajou et bronze (Musée des Arts décoratifs).

A l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, en 1820, les architectes Hittorff et Lecointe avaient lancé la mode qui n'allait pas tarder à s'imposer partout. Non seulement ils avaient revêtu l'intérieur de Notre-Dame d'une parure de fête en harmonie, croyaient-ils, avec l'architecture de la vieille cathédrale et qui n'était qu'un placage du goût le plus douteux, mais ils avaient construit, à l'extérieur, contre la façade, une sorte de porche, de tente gothique, où dans une accumulation de colonnettes, de pinacles, de fenestrages ajourés, se dressaient les statues de Louis IX et d'Henri IV, pareils à des rois de jeux de cartes, avec une profusion de draperies pesantes, de lampadaires, d'écussons d'une somptuosité inouïe. La décoration de Notre-Dame pour le sacre de Napoléon Ier était sans aucun doute de moins mauvais goût. Aussi ne rappelais-je cela que du point de vue historique et pour marquer le point de départ de cette rénovation si mal comprise du gothique laquelle, dans l'orfèvrerie, dans le mobilier, dans la bijouterie, dans le vêtement, dans les arts du livre, donna naissance à tant de productions étranges, hétéroclites, médiocres, en somme, et qui, si elles peuvent présenter quelque intérêt pour le collectionneur d'aujourd'hui, n'en sont pas moins dénuées de toute véritable valeur d'art.

Ce qui est plus grave encore et ce qui doit nous faire juger avec d'autant plus de sévérité le style « troubadour », le style « cathédrale », c'est que c'est de son succès que date chez nous la passion du bibelot ancien, l'amour des vieilles choses, du bric-à-brac, de la copie, de l'imitation, du pastiche, aussi qui durant un siècle entier a empêché tout effort de modernité d'aboutir et a étouffé chez nos artistes et nos artisans le désir de toute recherche de nouveauté.



(Phot. Lib. de France)
Commode en acajou et bronze (Musée des Arts décoratifs).

Certes, il y avait toujours eu, en France, avant cette époque, un certain nombre de gens — assez restreint, heureusement ! qui recherchaient, collectionnaient les créations du passé, mais cela ne les empêchait nullement d'encourager les artistes de leur époque et de se montrer sympathiques à la production de leur

(1) Léon de Laborde, *Ibid.*



(Phot. Lib. de France)
Modèle de papier peint par Chenavard (Musée des Arts décoratifs).

temps. En tout cas, il ne s'agissait encore que d'objets anciens, je veux dire que jamais il ne serait venu à l'idée d'un grand seigneur ou d'un gros bourgeois du XVIIe ou du XVIIIe siècle de faire copier une crédence ou un fauteuil du XVe ou du XVIe et de vivre dans un intérieur gothique ou Renaissance reconstitué et pastiché. Le vieux-neuf n'existait pas plus que l'amateurisme. S'ensuit-il pour cela que le goût public était moins développé, moins affiné? Bien au contraire! Rien n'est plus facile, en effet, que de se créer un intérieur de style ancien, relativement harmonieux; rien n'est plus difficile que d'ordonner avec des meubles et des objets modernes un ensemble où tout s'accommode avec bonheur.

En 1819, cependant, se prépare la cinquième exposition des produits de l'industrie. A la suite d'un rapport du duc Decazes, Louis XVIII a décidé qu'une exposition de ce genre aura lieu désormais tous les quatre ans; des instructions détaillées sont envoyées dans ce sens à tous les préfets, instructions fort bien comprises et qui témoignent de la plus intelligente entente de l'évolution qui s'est accomplie depuis quelques années dans la production nationale.

« Faites-nous rendre compte, y est-il dit, des découvertes qui pourraient avoir amené depuis dix ans une amélioration notable dans une branche quelconque de l'industrie manufacturière de votre département, et signalez-nous les savants, les artistes, les ouvriers auxquels on en est redevable. Un mécanicien, un simple contre-maître ou même un ouvrier doué d'un esprit observateur ont, quelquefois, par d'heureuses découvertes, élevé tout d'un coup des manufactures au plus haut degré de perfection. »

Le fait vaut d'être remarqué : c'est la première fois que l'on songe aux collaborateurs, que leur part leur est réservée dans les mérites; c'est ainsi qu'à l'issue de l'Exposition de 1819, quarante-sept récompenses furent décernées à des ouvriers ou savants non exposants, tel d'Arcet « l'inventeur du fourneau des doreurs », qui reçut le cordon de l'Ordre de Saint-Michel. En outre, Oberkampf et Ternaux furent nommés barons, tandis que d'autres obtenaient la Croix de la Légion d'Honneur : Firmin Didot, Jacquard, Daniel Kœchlin, Demère, Utzschneider, etc..

L'Exposition se tint dans les salles récemment terminées du Louvre, au rez-de-chaussée. Le baron Costaz, qui avait été rapporteur de la quatrième exposi-



(Phot. Lib. de France)
Modèle de papier peint par Chenavard (Musée des Arts décoratifs).

tion publique des produits de l'industrie, inaugurée le 25 septembre 1806, sur l'Esplanade des Invalides, avait été chargé du rapport général. Ce rapport est des plus intéressants et reste le document le plus remarquable que nous possédions sur l'histoire économique de cette époque. Costaz y met en lumière avec une clairvoyance rare, les progrès accomplis depuis 1806 dans les différentes industries, grâce à la mécanique et à la vapeur, et son rapport fourmille d'aperçus nouveaux, de remarques curieuses sur la fabrication de tel ou tel objet,. sur son esthétique, sur ses moyens de simplifier ses procédés de réalisation, et lui non plus n'a garde de négliger la part des créateurs. « Les progrès ne sont pas uniquement le résultat des lumières, du zèle et de la persévérance des manufacturiers. Ils sont dûs aussi au génie inventif des artistes qui ont créé de nouvelles machines, simplifié la main-d'œuvre », etc. Les idées étaient toutes nouvelles; comparer en 1819 l'ingénieur, le mécanicien à un artiste, n'était-ce pas devancer singulièrement son temps?

L'Exposition de 1819 fut un véritable triomphe. Un journaliste anglais de l'époque en parle dans ces termes : « Dans les arts d'agrément, la France a toujours occupé le premier rang parmi les nations industrieuses; la voilà pour le moins au second dans leur production des choses industrielles. »

Les arts industriels y étaient dignement représentés : dentelles, blondes et broderies, dit le baron Costaz, « dont les dessins sont d'un meilleur goût, mais dont l'abandon par la mode a ruiné beaucoup d'ouvrières »; tapisseries et papiers peints « parvenus à un très haut degré de perfection », parce qu'ils ont pour aides « l'imagination féconde des artistes et la délicatesse de leur goût »; orfèvrerie où l'art du plaqué se développe; bijouterie, encore en pleine crise depuis 1813; bronze ciselé où il faut « que le bon goût se montre dans la composition du sujet, dans le dessin et dans la finesse du travail »; porcelaines pour lesquelles il faudrait « concilier la commodité avec l'élégance »; ébénisterie « remarquable par la décoration, l'emploi des formes et l'emploi ingénieux des bois exotiques ». La lithographie est encore dans l'enfance, et le comte de Lasteyrie qui l'a introduite en France et Engelmann qui déjà, cependant, était fait pour la perfectionner, n'obtiennent que des mentions honorables.

Les Expositions de 1823 et de 1827 qui eurent également lieu au Louvre, ne remportèrent qu'un succès



Berceau du duc de Bordeaux, en bois d'orme avec incrustations, pieds à socle et cornes d'abondance.



Bercelonnette du duc de Bordeaux, en bois d'orme, incrustation de frêne.



(Phot. Lib. de France)
Commode en loupe de frêne, acajou et bronze doré.
(Musée des Arts décoratifs).

assez médiocre. Le vicomte Héricart de Thury et l'ingénieur Migneron rédigèrent pour chacune d'elles un rapport d'ensemble où ils invitaient les jurys à se préoccuper davantage de l'utilité des produits exposés que des difficultés vaincues pour les réaliser. Nombre de manufacturiers provinciaux s'étaient abstenus, par crainte, en dévoilant leurs modèles, de favoriser la copie et de se voir ainsi distancés par leurs concurrents.

Au lendemain de l'Exposition de 1827, des manufacturiers et des artistes, parmi lesquels Thomire, Firmin Didot, Denayrouse, Ravrio se groupèrent pour adresser au Ministre de l'Intérieur une pétition dans laquelle ils demandaient avec insistance la création d'un « Palais des Manufactures » réservé aux expositions générales. Le Palais du Louvre où elles avaient eu lieu jusqu'alors allant leur être enlevé, il leur fallait, pour les abriter, un véritable monument, un palais puisque, depuis la Restauration, c'est dans un palais et « dans celui même de nos rois que les expositions ont repris naissance et qu'elles ont toujours reçu une si honorable hospitalité. » L'objet n'eut pas de suite, mais l'idée en fut reprise depuis et réalisée par la construction du Palais de l'Industrie, et elle est encore d'actualité de nos jours, Paris ne possédant aucun édifice affecté uniquement et... pratiquement à cette destination, pas plus qu'il ne possède de salle de concert ni de musée moderne, je veux dire, conçus selon les exigences et les nécessités particulières à des locaux d'exposition.

Du point de vue purement industriel, mécanique, scientifique, je veux dire en ce qui concerne la science appliquée à l'industrie, la Restauration marque une ère de grande prospérité et de réel progrès. Tous les procédés de fabrication se perfectionnent. La faïencerie à Sarreguemines et à Creil, la verrerie et la cristallerie à Baccarat, à Saint-Quirin, à Cirey, à Monthermé, la soierie, à Lyon, grâce à la découverte du métier Jacquard (perfectionné plus tard par Depouilly) et de nouvelles teintures chimiques par Guimet, la papeterie à Annonay jouissent d'une vitalité nouvelle Dans la fabrication des toiles imprimées et des papiers peints, l'impression mécanique a remplacé l'impression à la planche; l'abaissement des prix de revient du tapis de pied en a multiplié la consommation; la bijouterie-joaillerie a retrouvé, depuis le sacre de Charles X toute la magnificence dont elle avait resplendi sous le Premier Empire; enfin la lithographie



(Phot. Lib. de France)
Commode-Secrétaire. (Musée des Arts décoratifs).

qui depuis la date de son invention par Senefelder en 1793 n'était pas encore entrée dans le domaine de l'usage courant, s'est développée et promet de « devenir pour les arts du dessin ce que l'imprimerie a été pour la propagation des sciences ». Partout, dans toutes les branches de l'activité industrielle, la science infiltre un sang nouveau. « On voit quels progrès immenses moins de quinze années avaient fait faire à l'industrie. A aucune époque de l'histoire le progrès n'avait été aussi général; le XVe siècle avait peut-être vu de plus grandes découvertes que celles de la vapeur et de la lithographie, mais jamais tous les arts industriels ne s'étaient avancés, en même temps, d'un pas aussi ferme et aussi rapide ». (1) Citer quelques-uns des lauréats des expositions d'alors, ce n'est que rendre justice aux efforts de ceux, artistes et fabricants, qui firent preuve d'initiative et dans tous les ordres de la production nationale se tinrent au premier rang : soieries, châles et cachemires, Dumas-Descombes et de Bellanger, Mallié, Bauzon, Poidebard ; étoffes pour tentures et meubles, Pillet, Corderier et Lemire ; livres, Pierre, Firmin et Jules Didot ; pianos, Erard et Pleyel ; ébénisterie, Jacob-Desmalter ; bronzes ciselés, Thomire, Denière et Ganne ; bijouterie d'acier, Frichot, Vve Schey ; orfèvrerie, Odiot, Biennais, Cahier, Fauconnier...

(1) Achille de Colmont. *Histoire des Expositions des produits de l'Industrie*.



(Photo Giraudon)
Fauteuils. (Musée des Arts décoratifs).



(Phot. Lib. de France)
Fauteuil du roi à la Chambre des Députés. (Musée des Arts décoratifs).

CHAPITRE II

Le Mobilier sous la Restauration. — La maison de Jérôme Paturot. — Le Romantisme et l'art décoratif. — Le « Manoir Beauchesne ». — Intérieurs « Restauration » ; intérieurs balzaciens. — L'appartement de Rosanette.

Quelle pitié que cette si louable activité ne se soit pas exercée dans un sens artistique plus libre et plus original, ne se soit pas orientée autrement, ne se soit pas occupée davantage, au lieu de suivre la mode, toujours capricieuse, si souvent illogique, de refléter les aspirations vraies et profondes de son temps.

Rien n'est plus significatif de l'état d'esprit régnant alors que la conversation de Jérôme Paturot avec son architecte, quand, parvenu au faîte des grandeurs politiques et industrielles, il décida de faire bâtir une maison genre gothique.

« Vous avez à choisir, Monsieur Paturot, lui dit son



(Phot. Lib. de France)
Klagman. Compotier. (Musée des Arts décoratifs).

ne prostituerai jamais mon encre de Chine à des vieilleries pareilles. C'est bon pour des maçons et des gâcheurs de plâtre. Adieu, monsieur. »

Mais Paturot, en consentant d'avance à tout ce qu'il lui plaira de décider, apaise la colère de l'intransigeant architecte. « Donc, reprend celui-ci calmé, nous nous décidons pour le gothique flamboyant comme plus orné, plus susceptible de décoration extérieure... Nous aurons donc des croisées en ogives et à tête de trèfle, Je veux aussi vous ménager sur la façade quelques meurtrières d'où l'on puisse diriger une sarbacane contre les truands, les mauvais garçons et les tireurs de laine. C'est avantageux pour les temps de troubles. Ah ! si les échevins y consentaient, quelle charmante



(Phot. Lib. de France)
Pendule avec châtelaine et troubadour, style Cathédrale. (Musée des Arts décoratifs).

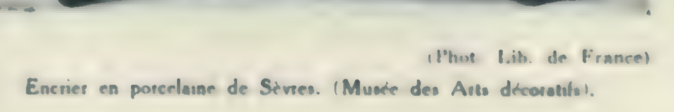
ami Oscar, entre trois espèces de gothiques : 1° le gothique à lancettes, c'est-à-dire à ogives ordinaires et têtes de trèfle, avec des flèches de tour octogones et des rosaces de la plus belle époque ; 2° le gothique rayonnant ou rutilant, ainsi nommé à cause de la forme rayonnante des roses et de l'ogive qui s'épanouit de plus en plus ; 3° enfin, le gothique flamboyant, qui prend son nom de compartiments en forme de flammes, et où l'ogive s'élargit d'une manière qui présage la décadence. » M. Paturot n'ayant point fait connaître sa préférence : « Qu'est-ce à dire? s'écria Oscar. M'a-t-on tendu un piège? Monsieur Paturot, si vous avez cru trouver en moi un instrument docile de la ligne droite, un singe de Vignole, de Mansart et de Percier, un esclave du dorique et du corinthien, un complice de la renaissance, une âme vendue à l'ionien et au toscan, vous vous êtes abusé. Je ne reconnais pas l'architecture grecque, monsieur ; Je regarde la Madeleine comme un grand catafalque ; le Panthéon comme un biscuit de Savoie ; la façade du Louvre comme une jolie niche à marionnettes. Je méprise la feuille d'acanthe et la cannelure, les oves et les tympans. Tout cela est mort, très mort, et je



(Phot. Lib. de France)
Coffret en porcelaine au chiffre de Louis XVIII (Musée des Arts décoratifs).

tourelle je vous ferais!... Oui, Monsieur Paturot, une tourelle suspendue à pan-coupé, en saillie sur la façade comme la coquille d'un colimaçon! Ce serait une excroissance de l'hôtel, avec un toit ardoisé en forme d'éteignoir... La façade sera d'un bout à l'autre une dentelle, une cristallisation; nous broderons la pierre, comme le faisaient les pieux ouvriers du moyen âge... En entrant dans votre maison, je veux que vous respiriez le moyen âge... D'abord, salle d'attente. C'est là que vous déposerez, en entrant, le hoqueton et la pertuisane. Comme décor, quelques attributs de guerre et de vénerie. Plus loin, réfectoire et office. Nous sculptons des hanaps dans les boiseries, et des natures mortes. Puis la grande salle tout en damas des Flandres, avec des glaces de Venise... Et les vitraux de couleurs, ne les oublions pas... Et les bahuts! les bahuts, monsieur, les bahuts, meuble obligé d'une maison moyen âge! Le moyen âge et le bahut sont inséparables!... Le bahut et le prie-Dieu, voilà la grande ébénisterie du XIV[e] siècle! On vernit aujourd'hui le bois; autrefois on le ciselait. Nous sommes des frotteurs; nos pères étaient des artistes! » — « Où trouverons-nous ce meuble? » demanda M[me] Paturot, intriguée par ce mot de bahut dont elle ignorait le sens exact « Ne vous inquiétez pas, répliqua le rapin. Tous les ébénistes du faubourg Saint-Antoine en confectionnent; il suffit de dire de quelle année on les veut. » (1)

Dans ses très précieux ouvrages sur le Romantisme, M. Louis Maigron trace le tableau le plus amusant, le plus précis et le plus pittoresque des ravages que fit en France, et non seulement à Paris, mais dans la province, cette « furor gothicus », cette espèce de folie du moyen âge qui s'empara de toute une société, folie tout aussi puérile et tout aussi funeste à la floraison de tout art décoratif moderne que l'avait été l'anticomanie, poussée à l'extrême, de David, sous la Révolution, sous le Directoire, sous le Consulat et sous l'Empire. Que, cependant, ce moyenâgisme exaspéré correspondît jusqu'à un certain point aux mœurs et aux idées de la Restauration comme l'engouement de l'antique avait correspondu aux mœurs et aux idées de la Révolution, du Directoire, du Consulat et de l'Empire, on ne saurait le nier, tout en constatant — ce dont il faut se réjouir — que son action ne s'est exercée que dans un domaine relativement restreint, celui de la mode, de l'objet usuel, de l'objet de fantaisie et qu'il n'a ambitionné de s'attacher à aucune grande œuvre ni d'architecture ni de décoration monumentale. Le gothique de 1830 n'a rien produit qui se puisse comparer aux travaux exécutés par Percier et Fontaine aux Tuileries, au Louvre,



(Phot. Lib. de France)
Encrier en porcelaine de Sèvres. (Musée des Arts décoratifs).

(1) Louis Reybaud. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale et politique*.

à la Malmaison, à Compiègne, à Fontainebleau, rien de pareil à la décoration de l'hôtel de Beauharnais, devenu l'ambassade d'Allemagne, rue de Lille, à l'Arc-de-Triomphe du Carrousel. Ne nous en plaignons pas; les quelques façades parisiennes qui ont survécu de cette époque avec leurs encadrements de portes et de fenêtres, leurs cartouches, leurs corniches d'une ornementation bâtarde et qui rappelle surtout celle des en-têtes de chapitres ou des culs-de-lampe des livres romantiques ne sont point faites pour nous inspirer les regrets que les artistes de ce temps n'aient pas été favorisés de grandes commandes officielles.

Gardons-nous cependant d'en déduire que les bâtisseurs « gothiques » qui vivaient sous le règne de Louis XVIII, de Charles X et de Louis-Philippe soient restés entièrement inactifs. La maison que l'architecte au longs cheveux de Jérôme Paturot rêvait de construire pour son client a réellement existé.

« Un ancien chef de cabinet du département des Beaux-Arts, A. de Beauchesne « romantique ardent » au témoignage de Challamel (*Souvenir d'un Hugolâtre*, p. 159) employait « une partie de sa fortune à élever auprès du Madrid du bois de Boulogne un manoir gothique »; et, comme de juste, « toute la jeune école faisait grand bruit » autour de cette « traduction et illustration en pierre de *Notre-Dame de Paris* et de la *Préface de Cromwell* ...» Les vitraux de la « grand'salle » étaient ornés des blasons de Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, Soumet, Roger de Beauvoir, Balzac, etc. » (1)

Emile Deschamps a laissé du *Manoir Beauchesne* une description aussi minutieuse qu'enthousiaste. La façade s'ornait de tourelles; une statuette de chevalier armé de toutes pièces dominait le pignon, et au-dessus de la porte d'une des tourelles on remarquait dans une niche gothique la Madone, protectrice du logis. A l'intérieur, la salle d'armes, le réfectoire « orné d'un plafond d'une délicatesse remarquable, dont les caissons ont été empruntés à un manuscrit du XVI[e] siècle », la salle de réception, pleine de souvenirs de François I[er], avec sa cheminée décorée d'un beau bas-relief de la bataille de Marignan : fenêtres aux vitres serties de plomb et enrichies de vitraux rapportés d'Allemagne et de Suisse, voûte à caissons très riche, avec des médaillons à sujets et à légendes historiques; puis l'escalier en spirale, éclairé par une meurtrière centrée, puis une chambre dont le mobilier a été copié sur celui du château de Sarcus, en Picardie, lit très large, « un de ces lits hospitaliers que les châtelains pouvaient partager avec les hôtes illustres que venaient les visiter; à côté de cette chambre, est placé l'oratoire avec le prie-Dieu et le missel gothique enrichi des enluminures du XV[e] siècle, et d'un fermoir doré. » Enfin, au faîte du donjon, c'est le cabinet du châtelain « ce que dans les châteaux du moyen âge, on appelait la *salle du Conseil*. L'ameublement en est riche et les ornements d'un excellent goût historique. Autour d'une table recouverte d'un velours violet, à crépines d'or, sont rangés des *faux d'exteuils* » — souligné dans le texte; on remarquera le pédantisme, aggravé au surplus d'une erreur philologique — « copiés sur ceux de la chambre à coucher de Charles VII, ils sont d'une grande finesse de sculpture et ornés

(Phot. Lib. de France)

Oratoire de la Princesse Marie aux Tuileries. Dessin de H. de Montaud. (Musée des Arts décoratifs).

(1) Louis Maigron. *Le Romantisme et la Mode.*



CHAMBRE A COUCHER STYLE RESTAURATION (Musée des Arts Décoratifs).



(Phot. Lib. de France)
Aquarelle d'intérieur. (Musée des Arts décoratifs).

de fleurs de lys à jour ; l'étoffe est également de velours violet à tresses d'or. » Ici et là, la statue de Henri IV enfant, par Bosio, les écussons de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, des portraits de Philippe de Commines et de Madame de Beaujeu.

L'appartement de Madame Dureynel mérite également les honneurs d'une description. « Il se compose de quatre pièces décorées dans le style du moyen âge. La chambre à coucher est tendue de damas bleu, et meublée d'un lit à baldaquin, d'un prie-Dieu, de six fauteuils et de deux magnifiques bahuts, le tout en bois d'ébène admirablement sculpté; des glaces de Venise, un lustre et des candélabres en cuivre doré, des vases et des coupes d'argent ciselés avec un art infini et deux tableaux, une Judith de Paul Véronese et une Diane chasseresse d'André del Sarto, complètent l'ameublement de cette pièce. Le salon est surchargé d'ornements, de meubles, de peintures, de curiosités de toutes sortes; on dirait une boutique de bric-à-brac ; ce que l'on remarque surtout dans cet amas d'objets divers, ce sont les armes qui tapissent les murs : des lances, des épées, des poignards, des gantelets, des casques, des haches, des morions, des cottes-de-mailles, tout un attirail de guerre, l'équipement complet de dix chevaliers. Le boudoir et la salle de bain ont la même physionomie gothique sévère et martiale. Rien n'est plus étrange que le désordre d'une jolie femme au milieu de ces insignes guerriers et de ces formidables reliques du temps passé : — une écharpe de dentelle suspendue à un fer de lance, — un frais chapeau de satin rose accroché à un pommeau de rapière, — une ombrelle jetée sur un bouclier, — des souliers mignons baillant sous les cuissarts énormes d'un capitaine de lansquenets. » (1)

***

Le boudoir de Mme du Tillet (1834) dans son hôtel de la rue Neuve-des-Mathurins « est tendu de ce velours bleu à reflets tendres et chatoyants que l'industrie française n'a su fabriquer que dans ces dernières années. Aux portes, aux fenêtres, un de ces tapissiers qui sont de vrais artistes avait drapé de moëlleux



(Phot. Lib. de France)
Dessin d'intérieur gothique, par Chevanard (Musée des Arts décoratifs).

(1) *Les Français peints par eux-mêmes.*

rideaux en cachemire d'un bleu pareil à celui de la tenture. Une lampe d'argent ornée de turquoises et suspendue par trois chaînes d'un beau travail descend d'une rosace placée au milieu du plafond. Le système de la décoration est poursuivi dans les plus petits détails et jusque dans ce plafond en soie bleue, étoilé de cachemire blanc dont les longues bandes plissées des arts mécaniques écloses au feu de la pensée. Sur la cheminée en marbre turquin, les porcelaines les plus folles du vieux Saxe, ces bergers qui vont à des noces éternelles en tenant de délicats bouquets à la main, espèces de chinoiseries allemandes, entourent une pendule en platine, niellée d'arabesques. Au-dessus, brillent les tailles colorées d'une glace de Venise,



Papier peint de la maison Zuber, à Rixheim dit « Grands décors à paysage » (vers 1830). Propriété de M. F. Roches.

retombent à d'égales distances sur la tenture, agrafées par des nœuds de perles. Les pieds rencontrent le chaud tissu d'un tapis belge, épais comme un gazon et à fond gris de lin semé de bouquets bleus. Le mobilier, sculpté en plein bois de palissandre d'après les plus beaux modèles du vieux temps, rehausse par ses tons riches la fadeur de cet ensemble un peu trop flou, dirait un peintre. Le dos des chaises et des fauteuils offre à l'œil des pages menues en belle étoffe de soie blanche, brochée de fleurs bleues et largement encadrées par des feuillages finement découpés dans le bois. De chaque côté de la croisée, deux étagères montrent leurs mille bagatelles précieuses, les fleurs encadrée d'une ébène chargée de fruits en relief et venue de quelque vieille résidence royale. Deux jardinières étalent le luxe malade des serres, de pâles et divines fleurs, les perles de la botanique ». (1)

Plus que jamais « les styles, dit Balzac, sont confusément employés. Comme il n'existe plus de cour ni de noblesse pour donner le ton, on ne voit aucun ensemble dans les productions de l'art. »

Dans l'hôtel de la comtesse Laginska, rue de la Pépinière (1837), on avait « imité les plafonds du moyen âge ou ceux des palais vénitiens... Elschoët et Klagmanin avaient travaillé les dessus de portes et les

(1) H. de Balzac. *Une fille d'Ève*.

cheminées. » Les plafonds étaient peints par Schinner. Dans le boudoir « des travailleuses sculptées en Chine, où l'œil aperçoit des milliers de figures bizarres fouillées dans l'ivoire et dont la génération a usé deux familles chinoises; des coupes de topaze brûlée montées sur un pied de filigrane; des mosaïques qui inspirent le vol, des tableaux hollandais; des statuettes sculptées par des génies poursuivis par leurs créanciers; les sublimes ébauches de nos premiers artistes; des devants de bahuts pour boiseries et dont les panneaux alternent avec les fantaisies de la soierie indienne; des portières qui s'échappent en flots dorés de dessous une traverse en chêne noir où grouille une chasse entière; des meubles dignes de Mme de Pompadour; un tapis de Perse », etc., etc.; tout cela « éclairé par un demi-jour qui filtre à travers deux rideaux de dentelle » (1).

Sans oublier « une de ces méridiennes merveilleuses dont l'on ne peut pas se lever, tant le tapissier qui les inventa sut saisir les rondeurs de la paresse et les aises du *far niente* ». Ce boudoir, enfin, donne sur une serre : à travers les portières « pincées par d'élégantes embrasses » l'on apercevait deux salons, l'un blanc et or, l'autre en style de la Renaissance.

(1) H. de Balzac. *La fausse maîtresse.*



(Phot. Lib. de France)
Reliure. (Musée des Arts décoratifs).



(Phot. Lib. de France)
Reliure. (Musée des Arts décoratifs).

En 1848, dans l'appartement de Rosanette, il y avait « une galerie où des bâtons de couleur d'or soutenaient un espalier de roses »... « un grand salon tendu de brocatelle jaune, avec des torsades dans les coins qui se rejoignaient sur le plafond et semblaient continuées par les rinceaux du lustre ayant la forme de câbles »... et enfin « une espèce de boudoir qu'éclairaient des vitraux de couleur. Des trèfles en bois découpé ornaient le dessus des portes; derrière une balustrade, trois matelas de pourpre formaient divan, et le tuyau d'un narghilé de platine traînait dessus.

La cheminée, au lieu de miroir, avait une étagère pyramidale, offrant sur ses gradins toute une collection de curiosités : de vieilles montres d'argent, des cornets de Bohême, des agrafes en pierreries, des boutons de jade; des émaux, des magots, une petite vierge byzantine à chape de vermeil; et tout cela se fondait dans un crépuscule doré avec la couleur bleuâtre du tapis, le reflet de nacre des tabourets, le ton fauve des murs couverts de cuir marron. Aux an-



(Phot. Lib. de France)
Pendule bronze dorée et marbre. (Musée des Arts décoratifs).

gles, sur des piédouches, des vases de bronze contenaient des touffes de fleurs ». (1)

CHAPITRE III

L'Orfèvrerie et la bijouterie. — L'orfèvrerie et le fonctionnarisme des Beaux-Arts. — Sécheresse et froideur des arts du métal. — Odiot et Biennais, Cahier et Fauconnier. — L'influence d'Aimé Chenavard. — Un mot nouveau : l'art industriel. — La Bijouterie et les variations de la mode : Bapst, Froment-Meurice, Christofle, Fossin, Massin. — L'influence de Duponchel.

La même insuffisance d'invention, l'absence d'originalité vraie et profonde qui sont la marque la plus caractéristique du mobilier de la Restauration, se retrouvent dans la production de l'orfèvrerie à cette époque. « Quand on rencontre aujourd'hui sur son chemin l'orfèvrerie de cette époque, on passe, dit le comte de Laborde; on ne peut s'habituer à considérer comme des objets d'art cette pauvreté de conception cette sécheresse d'ajustement. L'absence d'à-propos et le défaut de proportion de toutes ces pièces de rapport les fait jurer ensemble : le dessin de la composition est bon, l'exécution est fautive. On sent que la vieille organisation de l'industrie n'est pas venue au secours de l'art » (1). C'est que la Restauration a confié la direction des arts, ajoute-t-il, pendant quinze ans, à quelques seigneurs qui se faisaient pardonner leur incompétence par d'excellentes manières et les meilleures intentions. « Sous leurs ordres, des fonctionnaires subalternes, sans goût, sans expérience, sans la moindre notion des principes nécessaires, crurent pouvoir, avec des règlements, devenir les inspirateurs des élégances et du progrès. On a payé cher cette erreur Pour remplacer les anciennes corporations qui fonctionnaient d'elles-mêmes et ne demandaient qu'à s'amender, on avait imaginé toutes sortes d'institutions et de rouages administratifs, conseils de prud'hommes, chambres consultatives des arts et métiers, sociétés d'encouragement, brevets d'invention et de perfectionnement, quantité de corps, d'assemblées et d'états-majors, pour arriver à des résultats ne rappelant en rien l'ancien éclat des industries natio-

(1) Gustave Flaubert. *L'Education sentimentale.*

(1) Léon de Laborde. *Ibid.*



(Phot. Lib. de France)
Flacons en bronze, style Cathédrale. (Musée des Arts décoratifs).


(Phot. Lib. de France)
Reliure. (Musée des Arts décoratifs).

nales » (1).

Quoi qu'il en soit, l'orfèvrerie ne fut pas inféconde sous la Restauration, et un assez grand nombre d'œuvres importantes virent le jour alors. Odiot et Biennais, Cahier, Fauconnier tiennent le haut du pavé. A l'Exposition de 1819, Odiot montre un grand service de vermeil du prix de 300.000 francs, qu'il a exécuté pour la princesse Braniska, une Vierge en argent destinée à Notre-Dame de Paris, un riche service d'une valeur de 800.000 francs, appartenant au roi de Naples, Ferdinand Ier, et la fameuse châsse en argent, pesant 130 kilos, de Saint-Vincent-de-Paul, d'un style fort douteux, hélas ! et un encrier où l'on voyait Apollon et les Muses dans le goût des compositions de Percier.

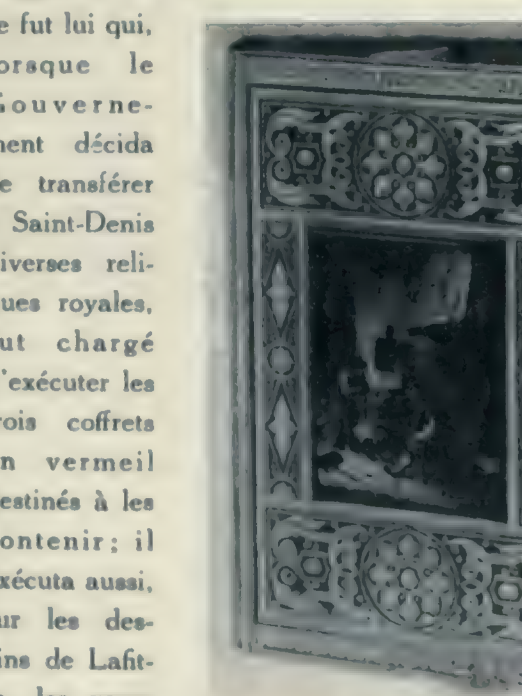
La production de cette époque, comme celle du Premier Empire, est extrêmement froide et sèche... L'art de la ciselure et de la moulure avait été poussé à son dernier degré de perfection, mais cette perfection manquait de vie, de cette vie charmante, souple, spontanée, que savaient insufler à leurs œuvres, par le travail au marteau, par le procédé de la retreinte et du repoussé les ouvriers du XVIIIe siècle.


(Phot. Lib. de France)
Reliure. (Musée des Arts décoratifs).

A côté d'Odiot, Biennais triomphait aussi à l'Exposition de 1819, ainsi que son successeur Cahier, qui exposait une fontaine monumentale de composition indécise et bâtarde, pastiche du style Empire, et que Fauconnier, élève d'Odiot, ouvrier de premier ordre mais artiste d'un goût contestable, qui, à la prière de la duchesse de Berry, avait reproduit en bas-relief sur la panse d'un vase divers tableaux de Girodet.

Cahier, cependant, se spécialisa dans l'orfèvrerie religieuse, et ce fut lui qui, lorsque le Gouvernement décida de transférer à Saint-Denis diverses reliques royales, fut chargé d'exécuter les trois coffrets en vermeil destinés à les contenir ; il exécuta aussi, sur les dessins de Lafitte, les vases sacrés qui servirent au


(Phot. Lib. de France)
Porte-cartes nacre et or.
(Musée des Arts décoratifs).


(Phot. Lib. de France)
Reliure. (Musée des Arts décoratifs).

(1) Henri Bouilhet. *Ibid.*

sacre de Charles X, le calice, les burettes, l'aiguière et l'ostensoir enrichis d'émaux de Sèvres, ainsi que la Sainte-Ampoule et son reliquaire qui figurèrent aux cérémonies de Reims. Cahier avait évolué; tout en continuant les imitations de l'antique qui avaient fait le succès de son prédécesseur Biennais, il avait cherché à les assouplir, à leur donner plus de vie; il avait tenté, aussi, à différentes reprises, d'introduire dans ses pièces d'orfèvrerie, des éléments naturels, mais il n'avait pas été suivi.

Fauconnier, lui, à qui revient l'honneur d'avoir deviné le génie de Barye, est responsable en revanche d'avoir orienté l'art décoratif de la Restauration vers l'imitation de la Renaissance. Il avait formé une excellente équipe de ciseleurs, il était lui-même un exécutant d'une virtuosité prodigieuse, mais il manquait de génie créateur et il subit entièrement l'influence d'un homme qui allait exercer sur toute la production artistique-industrielle de cette époque une sorte de dictature, Aimé Chenavard.

(Phot. Lib. de France)
Table à huit pans incrustée de cuivre. (Musée des Arts décoratifs).

L'art décoratif français était mûr pour la subir. Depuis David, régnait le goût de la copie et de l'archéologie: il était naturel que, successivement, tous les styles revinssent en honneur. Déjà avaient été publiées par Duchesne aîné des reproductions de toutes les estampes qui avaient servi aux fabricants des trois siècles précédents. Outre les œuvres complètes des Marot, Lepautre, Bérain, Meissonnier, Fordrain, et autres faiseurs de leur temps, il offrit aux artistes et aux artisans 7 volumes pour l'orfèvrerie, 7 pour la bijouterie, 1 pour la joaillerie, 3 pour la serrurerie, 2 pour l'arquebuserie, 2 pour les passements, 1 pour la broderie « Ces 3.000 planches contenant environ 12.000 modèles variés, les uns inventés par ces graveurs, le plus grand nombre arrangé par eux d'après les beaux meubles et les objets de toilette qu'ils avaient sous les yeux, ont défrayé nos industriels depuis quarante ans de modèles et d'idées, et les défrayeront encore tant qu'il s'agira de tourner dans cette roue d'écureuil sans issue, de suivre cette voie battue et sans but. C'est avec ces faciles et abondantes ressources que l'on contrefit le vieux à tort et à travers On amplifia, on réduisit les œuvres anciennes selon les nouvelles applications, sans se rendre compte des conditions primitives du modèle ; on associa sans scrupule, on appliqua sans discernement, et de cette misérable cuisine ne purent sortir que les mélanges du plus mauvais goût.

« Un homme d'une rare facilité et d'une application exemplaire se livra avec ardeur à ce travail d'amalgame désordonné. Chenavard était un médiocre artiste; il avait cet instinct du frelon qui sait trouver dans chaque fleur le suc qu'elle contient, mais qui ignore le secret de l'abeille pour en former du miel. Fureteur infatigable, il avait feuilleté les livres, calqué les gravures, copié les manuscrits, dessiné les monuments, et de tout cela, il n'avait pas su se former une originalite propre, un style individuel. En dépit d'une exécution des plus habiles, malgré des détails très bien rendus, on aurait dû lui reprocher l'abus de toutes choses, la disproportion dominant partout, l'absence complète de calme, de pondération et de simplicité... Chenavard avait séduit quelques hommes de lettres qui faisaient alors les réputations, et il était devenu l'artiste populaire, le prophète et l'homme-dieu d'une religion qu'on croyait nouvelle, de l'art appliqué à l'industrie. Dès 1824, il ne fait plus que dessiner; il ne se contente pas d'avoir envahi la manufacture de Sèvres et de s'en servir comme d'une tribune du haut de laquelle il professe ses principes; il prend la plume et il écrit des factums pour demander la création d'un *musée industriel* pour les *artistes industriels*, et pour tous ceux qui veulent étudier *l'art industriel*. Il eut de nombreux élèves, hélas! il eut même des concurrents qui, pour l'effacer, exagérèrent encore les abus que nous signalions dans sa manière. Tout ce désordre, qui ressemblait fort à une orgie, marqua, dans l'art et l'industrie de la France, d'une manière déplorable, et ses conséquences auraient été graves au dehors si l'exportation des objets produits sous cette influence avait rencontré des esprits vagues, des jugements éclairés, des gens parfaitement maîtres de leur raison. Par bonheur l'en-



Papier peint de la maison Zuber, à Rixheim (vers 1830). Propriete de M. F. Roches

gouement était devenu européen, et ce style pitoyable, dit de la Renaissance, reçut des étrangers le meilleur accueil » (1).

***

Dans l'art de la bijouterie, la Restauration s'en tint durant quelque temps, pour des raisons bien compréhensibles d'économie — les anciennes familles rentrées en France à la suite de Louis XVIII ayant, avant tout, à reconstituer leurs fortunes — à l'espèce de réaction contre tout excès du luxe qui avait caractérisé les dernières années de l'Empire. La mode des collerettes, des fraises, des manches à gigot laquelle supprimait les colliers, les chaînes de cou et les bracelets n'eut pas d'autre cause... Que l'on était loin des déshabillés de l'époque impériale et du Directoire !

Mais cette vague de simplicité et de pruderie s'apaisa bientôt et l'imagination des bijoutiers et des joailliers ne tarda pas à reprendre son activité. Il suffit de parcourir les journaux du temps pour le constater.



(Phot. Lib. de France)
La reine Amélie. Statuette de Pradier (Musée des Arts decoratifs).

En 1821, l'on porte des colliers, des bracelets, des bandeaux en forme de serpents, d'un travail d'or très léger et qui sont élastiques; au milieu du front à la séparation des cheveux, se place la tête du reptile Les bagues dites « Semaines » ornées de pierres de sept nuances différentes et dont le nom de chaque pierre commence par la lettre d'un des jours de la semaine font fureur, ainsi que les agrafes de manteaux composées de deux mains de femme, en or, tenant entre les doigts, l'une une chaîne-gourmette, l'autre un crochet. Plus tard, c'est la vogue des épingles et des bracelets à la girafe, à cause d'une girafe qui eut à Paris un succès considérable. La girafe était représentée avec son conducteur en émail sur or. « Ces jolis bijoux ornent maintenant les bras de nos élégantes et les cravates de nos jeunes gens. »

Les femmes pendent à leur cou des petits flacons en émail bleu, rose ou blanc, d'énormes chaînes dites « de galérien », dont les chaînons sont séparés par une étoile en or mat et auxquelles l'on suspend des croix massives, des anneaux à la chevalière ou autres bijoux d'un genre gothique.

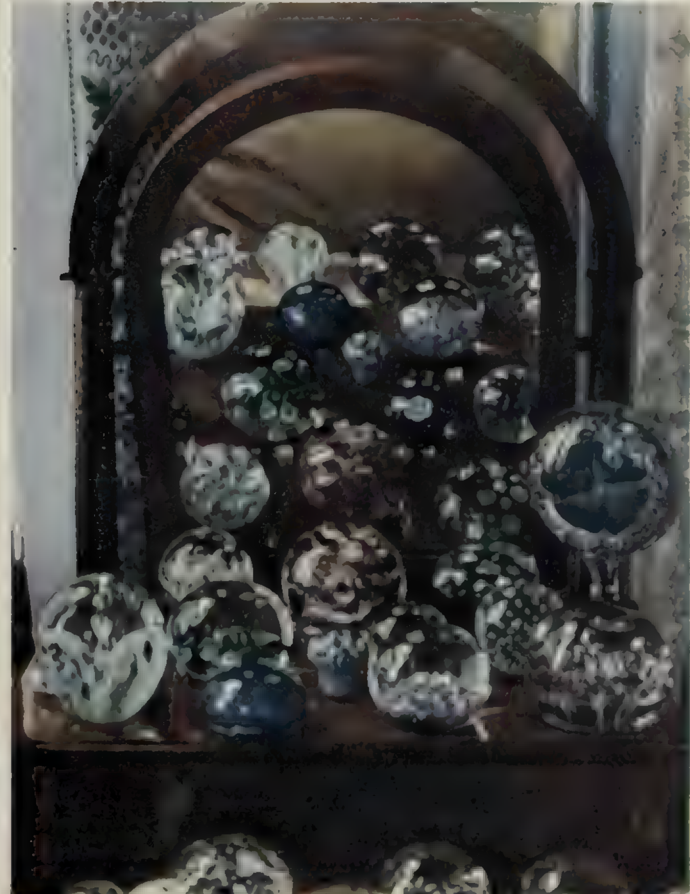
En 1829 à la fête du quadrille de Marie Stuart, organisée par la duchesse de Berry dans les salons des Tuileries, la duchesse portait pour plus de trois millions de bijoux montés spécialement à cette occasion par Bapst avec des pierres provenant des joyaux de la couronne, emportés en Belgique par Louis XVIII pendant les Cent Jours et rapportés par lui en 1815.

C'est l'époque des bijoux avec émaux en camaïeu, des chaînes à gros maillons plats et larges avec des fleurs opaques dans un contour champlevé sur un fond transparent, des larges bracelets d'or mat tout unis, des bagues *nœuds gordiens*, des *prudences*, des *amitiés*, des *chevalières en écaille noire*, des bijoux en acier dont la mode importée d'Angleterre et lancée à l'Exposition de 1819, devait durer jusqu'en 1830. « On porta alors des parures d'acier poli et faceté, des broches, des fleurs, des boucles que l'on fixait sur le chapeau ou que l'on passait dans un ruban porté autour du cou ou aux bras en guise de bracelets, des

(1) Léon de Laborde. *Ibid.*









EPOQUE RESTAURATION. (Phot. Lib. de France)

Tapisserie et bibelots (Collection de Mme Barde). Boules de verre (Collection Annie de Pène). Verre d'eau en opaline.



(Phot. Lib. de France)
Veilleuse, style Cathédrale.

petits sacs pour dames, nommés alors gibecières, et surtout des bourses longues et souples à coulants, ainsi que des châtelaines auxquelles étaient suspendus de menus accessoires : clefs de montre, cachets, tablettes, nécessaires, etc., également en acier poli. » (1)

Après la mode de l'acier poli vint celle du platine, ce qui n'empêcha point la vogue de la bijouterie d'or : colliers, bandeaux, grandes parures, peignes, boucles d'oreilles, broches en or mince estampé, rehaussé de gravure ou de ciselure et d'ornements de graineti associé à la cannetille.

Parmi les bijoutiers-joailliers et orfèvres les plus habiles et les mieux achalandés de la Restauration, il faut citer Fauconnier qui exécuta, entre autres œuvres importantes, un grand vase d'un mètre de haut, offert par Charles X au Sultan auquel avait collaboré le grand Barye alors entièrement inconnu, et un vase monumental en vermeil offert au général La Fayette par les gardes nationales de France; puis ses neveux, Joseph et Auguste Fannière; puis Franchet, bijoutier de la duchesse de Berry et joaillier de Mademoiselle d'Orléans, et Laurençot, et Lormeau, inventeur de la bague *philhellénique*, sans omettre les bijoutiers-joailliers qui avaient été les fournisseurs de la Cour impériale, Nitot, à qui succéda Fossin, et Bapst dont la maison, fondée en 1725 par le célèbre Strass, le fameux inventeur des pierres fausses auxquelles il donna son nom, s'honorait depuis 1788 du titre de joaillier de la Couronne.



(Phot. Lib. de France)
Veilleuse, style Cathédrale.
(Musée des Arts décoratifs).

C'est Bapst qui exécuta les joyaux du sacre de Charles X, notamment la couronne qui ne devait être démontée qu'en 1856, l'épée, encore conservée au musée du Louvre et un bouton de chapeau.

La mode fut aussi, à cette époque, des ceintures d'orfèvrerie, longuement retombantes sur la robe et il existe un curieux portrait de la duchesse de Berry où on la voit qui porte une de ces ceintures faites de larges plaques reliées les unes aux autres par des chaînettes ciselées et dont la chute a pour point de départ, au-dessous de la taille, un important motif fait d'ornements rappelant la



(Phot. Lib. de France)
Coupe, style Cathédrale (Musée des Arts décoratifs).

(1) Henri Vever. *Ibid.*

Renaissance, telle que l'on en concevait alors le style.

Le corail enfin fit fureur, soit qu'on le taillât en grains, en perles, soit qu'on le ciselât en camées... « Nous avons vu, est-il dit dans l'*Observateur des Modes*, des colliers, dits *colliers à gerbes;* ils se composent d'épis de blé, très bien sculptés, qui pendent de distance en distance. Le médaillon du milieu est formé par un ou plusieurs diamants, entourés d'épis entrelacés... Des parures entières de corail, dont chaque morceau représente une tête antique, se vendent un prix excessif. »

Après l'assassinat du duc de Berry « c'est une fureur que les bijoux noirs : le jais, le fer et toutes les compositions noires s'emploient dans toutes les formes », colliers en camées noirs, retenus par des chaînettes de jais ou faits de chaînes en fer de Berlin ornées d'agrafes en jais enchâssées dans de petits treillages en fer. Les diamants, un peu plus tard, redeviennent en faveur. « Les diamants sont devenus le seul ornement des dames, même des jeunes dames; mais on les dispose avec une grande variété. C'est un papillon en diamants qui se balance sur une guirlande de fleurs naturelles; c'est un diadème qui rend cette simplicité plus remarquable par un éclat fastueux; c'est un peigne dont les pierres sont élevées et montées comme celles du diadème, enfin ce sont des épis. »

Une coiffure réunit trois diadèmes : « le premier, posé sur le front, est tout en diamants; le second se compose de fleurs et le troisième d'épis d'argent; derrière est fixé un peigne en diamants. »



(Photo Giraudon)

Klagman. Corbeille à fruits. (Musée des Arts décoratifs).

« Les rivières de diamants sont pour les douairières. Les émeraudes et les améthystes pour les mariées de bonne compagnie... Les grenats sont pour les petites filles; les colliers d'ambre pour les grisettes... L'acier est pour les jours de concert; le jais pour les dîners de cérémonie et le strass pour les actrices. »

N'oublions pas les bracelets et les croix *à la Jeannette*, du nom d'une actrice qui remportait un grand succès dans *Jérôme Pouvis*, ou parce que ces bracelets et ces croix se donnaient ou s'achetaient à l'occasion de la Saint-Jean, les longues boucles d'oreilles ou poires *à la Dame Blanche*, les boucles de ceinture *à la grecque*, les bracelets à montre, et terminons par la description du « plus joli baguier qui ait frappé nos yeux depuis longtemps : une harpe en nacre de perle, haute de six pouces environ, garnie de ses pédales; les cordes filées en argent, les autres en or; les pédales, les ornements de toute espèce en or aussi. On suspend les bijoux aux carrés qui, dans les harpes (instruments) sont en fer, et qui sont remplacés ici par des crochets en or. La harpe est posée sur une espèce de socle qui représente un plancher ovale en nacre isolé lui-même par quatre supports élégants. Ce socle, qui a un pouce d'épaisseur, renferme une boîte à musique. Une femme qui met la dernière main à la toilette peut ainsi se procurer un avant-goût des plaisirs du bal ou du concert. Nous avons vu cette harpe chez un bijoutier de la rue de la Paix. »

***

La seule différence qui caractérise l'art du bijou



(Phot. Lib. de France)

Boudoir de style gothique, vers 1830 (Musée des Arts décoratifs).

sous le règne de Louis-Philippe est qu'au lieu de s'en tenir à l'inspiration plus ou moins directe du moyen âge que nous avons vu fleurir sous Louis XVIII et sous Charles X, les joailliers et les bijoutiers, tout comme les orfèvres, s'orientèrent vers l'imitation de la Renaissance et, à partir de 1837, c'est-à-dire à partir de la transformation par le Roi-Citoyen du château de Versailles en musée historique et national, vers le démarquage des styles Louis XIV et Louis XV. Les arts décoratifs pouvaient-ils échapper aux influences littéraires de leur époque et ne leur était-il pas impossible de ne pas subir tour à tour l'action si puissante exercée sur les façons de penser et de sentir par le succès des ballades allemandes, des poésies de Gœthe et de Schiller, des romans de Victor Hugo et de Walter Scott, du lyrisme d'un Byron, des peintures d'un Delacroix, des illustrations d'un Tony Johannot et d'un Célestin Nanteuil? Qui ne voit que les vignettes de la librairie romantique restent l'une des sources les plus fécondes où puisèrent les artistes industriels d'alors?

En ce qui concerne plus particulièrement l'art du bijou, il arriva aussi sous le règne de Louis-Philippe, comme il était arrivé sous les règnes précédents, que bien souvent telle ou telle mode n'eut d'autre point de départ qu'un événement fortuit, politique, littéraire ou certains traits de mœurs ou certaines évolutions de la sensibilité féminine correspondant à des goûts tout passagers.

En même temps que le style cathédrale, régnait un style élégiaque et sentimental, nostalgique et inconsistant, lequel vivait de tous les lieux communs à la mode, ne puisait son inspiration que dans les poésies et les romances où l'on voit des âmes sensibles rêver au clair de lune sur les terrasses dominant des lacs, des anges jouant de la harpe au chevet d'une convalescente, etc., etc. Le langage des fleurs fournit nombre de sujets : le lierre, le myosotis, le liseron, les épis aident les bijoutiers à composer des broches, des agrafes, des bagues; des enfants jouent sous les feuillages, des amoureux rêvent parmi des fleurs d'émail. *L'Oiseau défendant son nid contre un serpent* est un motif cent fois, mille fois répété dont on compose des broches, des bracelets, des épingles de cravate, des boucles d'oreilles.

Le succès de la *Dame Blanche* et des romans de Walter Scott rend populaires les bijoux écossais et l'érection de l'obélisque de Louqsor sur la place de la Concorde donne un regain de faveur aux bijoux de genre égyptien; lors de la conquête de l'Algérie, l'on représente sur des étuis à cigares, des coffrets, des coupes, la prise de la Smalah d'Abd-el-Kader.

Le retour au style de la Renaissance propage la vogue du bijou ciselée; la joaillerie est en pleine décadence, tandis que le bijou de caractère en or, rehaussé d'émail, de lapis lazzuli ou de corail ou en argent ciselé et oxydé, en « vieil argent » conquiert tous les suffrages. Charles Wagner et Rudolphi, son élève et successeur, Froment-Meurice en sont les maîtres incontestés. Grands artistes et grands techniciens eux-mêmes, ils prirent pour collaborateurs leurs plus habiles confrères, Pradier, Geoffroy de Chaumes, Feuchère, David d'Angers, Vechte, Klagman. Wagner excellait dans l'art des nielles, dont il s'était fait une spécialité. Froment-Meurice, disait Théophile Gautier « cisèle l'idée que cette forte génération a chantée, peinte, creusée, modelée; il apporte au trophée de l'art du XIXe siècle une couronne aux brillantes feuilles d'or, aux impérissables fleurs de diamant... Il a su varier à l'infini la création fantasque du monde de l'ornement où la femme jaillit du calice de la fleur, où la chimère se termine en feuillage, où la salamandre se tord dans un feu de rubis, où le lézard d'émail fuit sous les herbes d'émeraude, où l'arabesque enroule à plaisir ses entrelacs et ses complications; il a fait onduler, sous des néréides d'argent aux cheveux d'or vert, des flots de nacre, de burgan, de perles et de corail; sous les pieds des nymphes terrestres, il a mis un sol de diamants, de topazes et de pierres fines; aux pampres de métal il a mélangé des vendangeurs d'ivoire, enchâssé dans ses tabatières des miniatures de moissonneurs, et fait de sa boutique un antre étincelant comme la caverne d'Aladin, le trésor du calife Haroun-al-Raschid, le puits d'Aboulcasem ou la voûte verte de Dresde. »

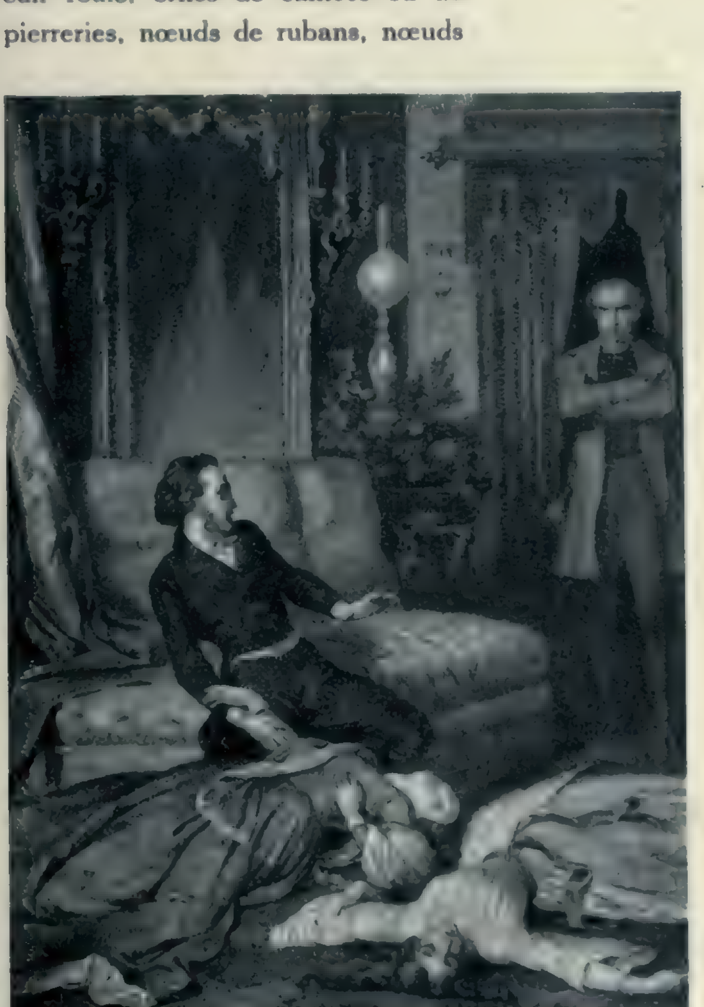
Outre ces maîtres incontestés de l'art du bijou, il faut citer encore Charles Christofle, le fondateur de la célèbre maison d'orfèvrerie, qui débuta comme joaillier-bijoutier, les frères Marrel, Jean-Paul Robin, les frères Téterger, Martial Bernard, Jean-Baptiste Fossin qui fut, comme joaillier, un véritable rénovateur. Il fut le premier de son époque qui chercha à se rapprocher de la nature en composant de charmants bouquets en diamants, et Massin lui doit presque tout. En 1834, est-il dit, dans la revue le *Protée*, « Fossin étala des diamants éblouissants, montés en épis, en diadèmes,

en agrafe de robe, en rivière, en nœud d'épaule... On choisit des parures plus simples, des opales montées sur émail noir, accompagnées de semence de diamants; des turquoises sur l'or bruni gravées en hiéroglyphes, des grenats polis ou des camées enchâssés dans l'or lisse, et de longues chaînes courtes tenant un binocle ou une montre, des plaques et des broches en émail transparent, des bracelets gothiques, des bagues à facettes plates et des carnets de visite en or découpé, se détachant sur un velours rouge et bleu, comme le livre d'heures d'une dame châtelaine. »



« Avant le bal ». Lithographie (vers 1835)

En même temps, Edouard Marchand lançait la mode des bijoux en feuille d'or découpé avec motifs en cuir roulé, ornés de camées ou de pierreries, nœuds de rubans, nœuds empruntés aux passements algériens, broches en feuillage et fruits émaillés, crochets de ceinture de style héraldique; les Mellerio, Italiens fixés en France depuis François I[er], les Morel et Duponchel, en collaboration avec Klagman et Vechte produisaient, tant en bijouterie pure qu'en joaillerie, de véritables chefs-d'œuvre.



« Béatrix Orsetti ». Eau-forte de Philippoteaux.

Duponchel était architecte; c'est lui qui construisit l'hôtel de la baronne James de Rothschild, 17, rue Laffitte, qui dessina les meubles ornés de figures et de cariatides en bronze doré et tendues de soie jaune paille qui garnissaient les luxueux salons du rez-de-chaussée; il était l'ami de Delacroix, des princes d'Orléans, il devint, à deux reprises, directeur de l'Opéra, où lors de la première de *la Muette* de *Portici* et de *Robert le Diable*, il créa d'intéressants décors, de pittoresques costumes, empreints d'un véritable caractère d'art. « Les dessins de bijoux que Duponchel exécute, dit Henri Vever, sont plutôt d'un coloriste que d'un bijoutier; ils ont cependant un caractère plus artistique que ceux qu'on faisait généralement à cette époque; ils dénotent le souci de faire remplir à ces objets un rôle plus accentué et mieux approprié à l'ensemble de la toilette féminine. Ils conservent aussi quelque chose d'un peu théâtral, conséquence naturelle du long et brillant passage de leur auteur à l'Opéra. »



(Phot. Lib. de France)
Projet de siège par Chenavard (Musée des Arts décoratifs).

A citer encore, les bijoutiers Ouizille et Lemoine, Mme Janisset, Jules et Albert Chaise, Hubert Obry Paul Bled, Louis Messner, qui, les uns et les autres, apportèrent à l'art de la parure, sous Louis-Philippe, leur contribution de fantaisie inventive et orientèrent la mode selon les caprices de leur imagination.

CHAPITRE IV

Les Manufactures Nationales. — A Sèvres : médiocrité artistique, supériorité technique de la production. — Découverte de procédés nouveaux, création d'ateliers d'émaillerie et de vitraux. — Aux Gobelins : mêmes errements que sous l'Empire. — Abandon complet des bonnes traditions. — Le règne de la copie.

Il eut été bien étonnant que la Restauration qui ne devait en art décoratif rien créer de nouveau... si ce n'est le style cathédrale, se soit montré capable de donner à la production des Manufactures Nationales aucune impulsion nouvelle. Elle eut le bon esprit, en tout cas, en ce qui concerne Sèvres, de ne pas interrompre les grands travaux entrepris sous l'Empire, comme les deux vases étrusques où Georget avait été chargé de représenter le *Bivouac de l'Empereur à Wagram* et Percier l'Empereur et l'Impératrice traversant, le jour de leur mariage, la grande galerie du musée Napoléon. Il n'y avait qu'à continuer et l'on continua.

La copie est, alors, érigée à la hauteur d'un dogme Les mêmes modèles que sous l'Empire sont employés mais on les décore autrement, je veux dire, d'autres sujets. Sur les vases, les assiettes, les coupes, l'on peint des portraits du Roi, des princes et des princesses de la famille royale, au lieu de peindre ceux de l'empereur, des princes et des princesses de la famille impériale. Brongniart fait reproduire sur des plaques de porcelaine le buste de Louis XVIII d'après le tableau de Gérard, puis le tableau de Gros, *Charles Quint et François Ier à Saint-Denis;* on exécute des copies des toiles célèbres du Louvre ou des reproductions de la *Fornarina*, de *Saint-Jean au désert* de Raphael, de la *Vierge, l'Enfant Jésus et Saint-Jean* du Titien, des portraits de peintres illustres, d'après ceux des offices, la *Psyché* de Gérard et la *Femme hydropique* de Gérard Dow, l'*Atala* de Girodet, le *Diogène* du Poussin, le *Prince de Carignan montant à l'assaut du Trocadéro* de Paul Delaroche.

En 1822, Percier fut chargé de donner les dessins d'une cheminée en porcelaine ornée de sujets représentant l'Hiver avec les signes du Zodiaque relatifs



(Phot. Lib. de France)
Aquarelle de Chenavard (Musée des Arts décoratifs).

à cette saison; peu après, le Roi fait la commande d'une bibliothèque en porcelaine, destinée à recevoir des livres de caractère religieux, avec, sur les quatre panneaux de face, en style gothique, d'après les dessins de Fragonard fils, les personnages illustres de la Chrétienté. En 1826, la manufacture achève l'exécution d'un bureau-secrétaire, composé de dix-huit plaques de porcelaine, fruits peints par Jacobber, fleurs peintes par Philippini, oiseaux peints par Mme Knipp. En 1828, à l'exposition annuelle des Tuileries, l'on voit un meuble-bureau dont le panneau central, peint par Le Guay, était consacré aux Muses, les panneaux d'encadrement, peints en camée par Huart et Barbin et les ornements représentaient les Lettres, les Arts et les Sciences; à l'exposition de 1830, une bibliothèque était consacrée à l'histoire du château de Versailles; un écritoire s'ornait des portraits du roi et de la reine d'Espagne et de sujets se rattachant au mariage du roi et de la reine de Naples, et une tabatière, enfermée dans un somptueux coffret de porcelaine et exécutée pour le roi, contenait vingt-cinq miniatures sur porcelaine de Mme Jacotot. L'on y voyait encore un vase Médicis monumental en biscuit où apparaissait Phidias venant de terminer le modèle de son Jupiter olympien dont Guersant avait fourni le modèle et dont la peinture était signée d'Evariste Fragonard; un autre vase Médicis où Béranger avait peint, d'après Gérard, *Homère chez les potiers de Samos;* un vase étrusque où figurait en camaïeu *Louis XIV prenant les rênes du gouvernement* (ah ! le beau sujet, et combien étrusque !) un autre, encore, Médicis celui-là, montrant *les Nymphes victorieuses des amours*, sans oublier le célèbre vase *Socibius* et le non moins célèbre vase *Campanien de Luynes*, et la fameuse coupe dite « des Sens », encore d'après Evariste Fragonard.



(Phot. Lib. de France)
Parure en or de différentes couleurs et émail. (Musée des Arts décoratifs).

C'est l'époque du « Service d'iconographie antique » dont chaque assiette s'agrémentait du portrait peint en camée d'un des hommes illustres de la Grèce ou de Rome, un *de viris illustribus* de porcelaine pour apprendre l'histoire aux convives de la table royale; du « Service des oiseaux d'Amérique », du « Service des Arts industriels », du « Service des Départements » reproduisant les plus pittoresques paysages et les plus glorieux monuments de la France, le marli de chaque assiette formé de décorations relatives aux produits de chaque région, aux grands hommes locaux, aux faits mémorables de chaque département. Il y eut encore le « Service de la Culture des fleurs », le « déjeuner » dit des *Poètes anacréontiques*, peint par Le Guay d'après Girodet, celui des *Peines et plaisirs de l'amour*, de l'*Apothéose d'Henri IV*, de l'*Alliance d'armes de du Guesclin et d'Olivier de Clisson*, chaque sujet traité sur la tasse et sa soucoupe, la cafetière, le pot à crème et le plateau de cet objet usuel datant de l'ancien régime. Il y eut... il y eut alors nombre de pendules en porcelaine, entièrement peintes, dont l'une, la *Pendule géographique*, qui mesurait 2 m. 20 de haut, dont le cadran tournant affectait la forme d'un bouclier attaché à une gaîne et supportant les bustes d'Apollon et de Diane, lequel bouclier représentait en douze tableaux les différents endroits de la terre où il est midi, alors qu'il est à Paris deux heures, quatre heures ou six heures, était le chef-d'œuvre du genre !

Durant cette période, si médiocre au point de vue artistique, de rares progrès furent réalisés à Sèvres,

La production de Sèvres sous le règne de Louis-Philippe ne diffère guère de ce qu'elle était sous Louis XVIII et sous Charles X. Les mêmes genres y sont en honneur, les mêmes modes y fleurissent, les mêmes hérésies artistiques s'y manifestent avec le même éclat. « Sous le règne de Louis-Philippe, les vases sont surchargés des ornements les plus variés; des figures, des bas-reliefs, des chimères, des animaux, des mascarons, des guirlandes de fleurs et de fruits, des cabochons se heurtent sur leurs surfaces dans une ordonnance qui nous paraît aujourd'hui des plus étranges; toutes les fleurs à la disposition de l'artiste se trouvent réunies sur la même pièce, il n'y a plus ni harmonie, ni unité dans la composition ni dans la coloration » (1).

L'on continue de fabriquer des pendules à sujets historiques et symboliques, de tous les styles, roman, turc, arabe, gothique, Renaissance, etc., etc Evariste Fragonard et Chenavard combinent les éléments les plus disparates et les plus incohérents : un des chefs-d'œuvre les plus ridicules de cette époque est la pendule turque à musique. Les assiettes, les vases, les tasses, les cafetières s'agrémentent de motifs à personnages d'une niaiserie déconcertante; partout s'étalent des portraits du roi, de la reine, des princes, de



Papier peint de la maison Zuber, à Rixheim, (vers 1830). Propriété de M. F. Roches.

(1) Georges Vogt. *La Porcelaine.*

la reine d'Angleterre, du prince Consort, de Dunois, des chevaliers illustres, des inventeurs célèbres. Le moyen âge, mis en faveur, nous l'avons vu, par les poètes et les romanciers romantiques et par les travaux de Mérimée, de Vitet, de Viollet-le-Duc, fait sentir aussi son influence à Sèvres et provoque l'éclosion d'un art tourmenté, bizarre, d'un sentimentalisme puéril, d'un pittoresque ahurissant, d'un symbolisme mélancolique qui exerce encore plus de ravages que ne l'avait fait, quarante ans plus tôt, l'invasion du romain et de l'égyptien.

Brongniart, mort en 1847, avait été remplacé par Ebelmen; un personnel nouveau de peintres, d'artistes fut attaché à la manufacture sous la direction d'un « artiste en chef », le décorateur Diéterle, Chenavard, Mérigot, Hyacinthe Régnier, Desbœuf, Hamon, Avisse, peintres, les sculpteurs et ornemanistes Armand et Léon Feuchères, Klagman restent les auteurs responsables de toutes les horreurs qui sortirent à cette époque des ateliers de la manufacture. Est-il possible, cependant, d'imaginer que l'on pouvait faire pire, que l'on pouvait reculer encore les limites, déjà dépassées du mauvais goût, de l'illogisme, de l'incohérence, de la niaiserie? Le second Empire y réussit cependant; nous verrons de quelle façon et avec quelle maîtrise!

L'on ne sera pas surpris qu'en ce qui concerne les Manufactures Nationales, le retour des Bourbons n'ait apporté à leur production aucun changement, du point de vue artistique tout au moins.

Le déplorable état qui présidait au choix des modèles de tapisseries sous le premier Empire continua de sévir sous la Restauration, comme il devait le faire, sous les autres régimes, comme il le fait encore aujourd'hui. Ne déplorons donc pas que Louis XVIII ait interrompu l'exécution des treize pièces de tentures d'après Serangeli, Carle Vernet, Girodet, Guérin, Gros, etc., commandées par l'Empereur et mises en métier en 1809, 1810 et 1811 et où ces artistes avaient été chargés de glorifier quelques-uns des plus glorieux événements de son règne; il ne le fit, d'ailleurs, que pour des raisons fort explicables, d'ordre politique.

A peine monté sur le trône, Louis XVIII chargea les Gobelins d'exécuter le portrait de Louis XVI d'après Callet et une *Marie-Antoinette et ses enfants* d'après Mme Vigée-Lebrun, ainsi que plusieurs effigies de sa propre personne, d'après Gérard et Robert Lefèvre. Copier des tableaux plus ou moins bons, plus ou moins célèbres, c'est à quoi se bornera le rôle de la Manufacture sous Louis XVIII, sous Charles X et sous Louis-Philippe. Les sujets diffèrent; c'est tout. *Pierre Ier sur le lac de Ladoga*, d'après Steuben, une *Offrande à Esculape*, un *Phèdre et Hippolyte*, un *Pyrrhus et Andromaque*, d'après Guérin, la *Bataille de Toloza*, d'après Horace Vernet, des *Scènes de la Vie de Saint-Louis* et de *François Ier*, d'après Rouget, sept tentures, d'après les scènes de la *Vie de Saint-Bruno*, de Lesueur, des reproductions d'œuvres de Boullogne, de Raphaël, des ornements sacerdotaux dont les modèles sont demandés à Feuchères et à Le Bas, des bannières à la gloire de Sainte-Geneviève et de Saint-Germain, d'après Guérin et d'après Gros, une *Sainte-Clotilde*, d'après Blondel, des portraits de la duchesse de Berry et de ses enfants, d'après Gérard, de Charles X, du duc de Bordeaux, tel est le bilan de l'effort fourni par les Gobelins de 1815 à 1828. En 1828, la manufacture se voit sur le point de cesser sa production. Faute de crédits? du tout. Faute de modèles. Delacroix, cependant, a déjà fourni les preuves de son génie : sa *Mort de Sardanapale* a figuré au Salon de 1827, Ingres a donné déjà le *Vœu de Louis XIII* Ne seraient-ils pas capables, l'un et l'autre, d'ordonner de beau cartons? Personne ne songe à eux et l'administration décide de reproduire les Rubens de la Galerie Médicis : travail qui ne sera terminé que vers le milieu du règne de Louis-Philippe.

Ne nous indignons pas : a-t-on songé davantage plus tard, à Chassériau et à Puvis de Chavannes et, de nos jours, n'existe-t-il donc en France aucun artiste de vraie valeur à qui il serait possible de s'adresser en toute confiance, plutôt que de retomber dans les erreurs passées et de reproduire en tapisserie des peintures d'Odilon Redon ou de Claude Monet ou une gravure agrandie et coloriée de Félix Bracquemond?

Sous Louis-Philippe, même rengaine. L'on tisse, comme d'usage, les effigies de la famille royale, les portraits du roi, de la reine Amélie, du duc et de la duchesse d'Orléans, l'on copie le *Massacre des Mamelucks*, d'Horace Vernet, une *Conjuration des Strelitz*, de Steuben, un *Martyre de Saint-Etienne;* l'on entreprend et l'on achève en 9 pièces pour décorer le salon Louis XIV des Tuileries, une tenture dite le grand décor, dont on commande les modèles à Alaux et Couder — modèles que l'on peut voir au musée de

Versailles et qui donnent une idée de ce que devait être cet ensemble de grande décoration, détruit par l'incendie de 1871. Les sujets traités étaient on ne peut plus inspirateurs : *Allégorie de la fondation du château de Versailles*, les châteaux de *Saint-Cloud*, de *Pau*, de *Fontainebleau*, le *Palais-Royal*, le *Plan du Louvre et des Tuileries*, le *château du Louvre et des Tuileries*, l'*Enlèvement d'Orythie par Borée*, la *Beauté emportée par le Temps*.

CHAPITRE V

Les fantaisies de la mode sous la Restauration. — Le Romantisme et l'orientalisme. — Tissus nouveaux et couleurs nouvelles.

Les variations de la mode, ou pour parler plus généralement, des arts de la parure, suivent sous la Restauration une courbe plus libre, plus fantaisiste, moins rigide, peut-être, que sous l'Empire. Le rôle de la femme n'étant plus le même, le costume change. Ce rôle, sous l'Empire, était tout de parade, tout extérieur; le monde de l'Empire était un monde de parvenus auquel Napoléon, qui l'avait créé de toutes pièces, avait réussi ou à peu près, en lui infligeant une étiquette autocratique, à donner les apparences d'une aristocratie. D'ordre du souverain, la femme du début du siècle a pour fonction d'étaler le luxe du nouveau régime. L'exemple vient de haut, d'ailleurs; il n'y a donc qu'à le suivre.



(Phot. Lib. de France)
Aquarelle d'intérieur. (Musée des Arts décoratifs).



(Phot. Lib. de France)
Projet pour le trône de Louis XVIII (Musée des Arts décoratifs).

La Restauration remet la femme française à sa vraie place; celle-ci redevient maîtresse de maison. « Elle ne sera plus un mannequin, une enseigne luxueuse, mais au contraire et le plus souvent l'inspiratrice gracieuse et distinguée des hommes les plus éminents. Elle prendra même une certaine autorité publique. femme de ministre elle mettra la main aux discours de son mari, surveillera la grâce de ses gestes et de ses intonations à la tribune; car il est de bon ton d'assister aux séances intéressantes de la Chambre, où l'orateur du jour a soin de placer bien en vue son Egérie. Et tout cela se fait sans pédantisme, avec cette distinction qui sait garder en tout la mesure convenable. Les leçons du malheur ont assagi, amen dé la noblesse qui se fait plus accueillante, moins hautaine, en tout excellente diplomate. Elle rouvre ses salons que la Parisienne anime de sa grâce et de son esprit personnels... Le ton est modéré l'élégance sans faste, la galanterie respectueuse et délicate. » (1)

La Dauphine elle-même vit très simplement. Au luxe du boudoir de Marie-Louise elle a substitué une intimité discrète. Elle l'a meublé de fauteuils et de chaises en velours blanc brodé de marguerites lilas, ouvrage de sa tante Elisabeth et de sa mère Marie-Antoinette. Ce n'est que pour ne point combattre les désirs du vieux roi qu'elle consent à augmenter peu à peu sa garde robe des créations plus récentes de la

(1) Charles Simond *Les Centennales Parisiennes*



(Phot. Lib. de France)
Ecritoire style Cathédrale (Musée des Arts décoratifs).

mode et à faire transformer par Bapst, le joaillier de la Cour, quelques-uns de ses vieux bijoux

Les modes de cette époque ont un charme incontestable; de 1815 à 1825 environ, elles se caractérisent par une simplicité candide, une séduction fraîche, une espèce de réserve qui est loin de manquer d'agrément et à laquelle, de temps à autre, certains détails de toilette un peu maniérés, un peu excessifs, lancés par quelque modiste audacieuse, selon les hasards des événements politiques, littéraires, théâtraux, donnent du piquant et de l'imprévu. Que portaient les femmes d'alors?

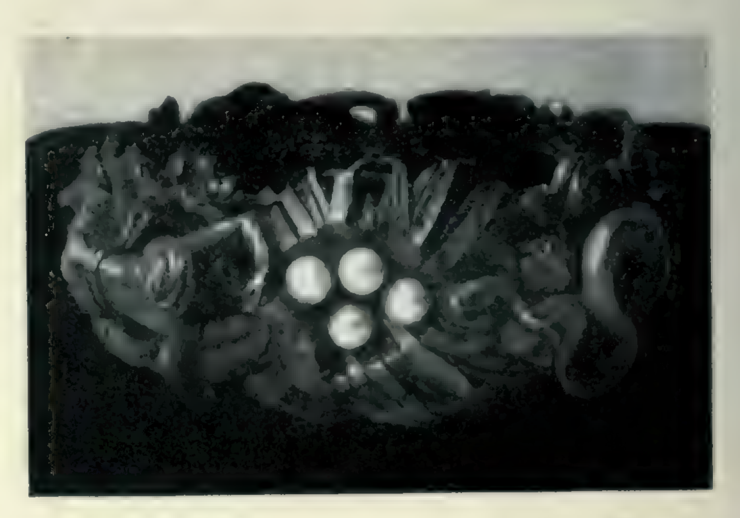
« Elles portaient, en 1815, pendant l'hiver, des chapeaux à l'anglaise (à haute forme avec une boucle et plumes noires) et des redingotes de velours, des chapeaux-capotes de velours épinglé, avec plume blanche, et des witchouras, garnis de petit gris; en 1816, des chignons *à la Sévigné*, des coiffures *à la Ninon*, des chapeaux *Paméla*, des capotes de percale, des cornettes de mousseline ou de tulle. En été, les robes étaient de mousseline ou de percale garnie de mousseline brodée. Les robes de percale furent, d'ailleurs, à la mode pendant toute cette période. En 1817 pendant l'hiver, des spencers en velours ou des carricks de drap. Cette même année et l'année suivante, des chapeaux de gros de Naples, qu'on porta en 1819 avec des bandes de satin formant côtes. On porta également, en 1819, des chapeaux-capotes en étoffe avec des plumes d'autruche.Le costume d'une élégante était alors composé d'un corsage *à la Sévigné*, avec manches bouillonnées et le bas orné d'un volant de dentelles, et d'une robe de mousseline, garnie aussi de dentelles. Ajoutez un chapeau de gaze et une écharpe de soie en guise de fichu. » (1)

En 1820 : bonnets de tulle avec rouleaux de satin, chapeaux de crêpe ornés de jacinthes et d'oreilles d'ours, chapeaux de velours plein, bordés de plumes Mantilles de taffetas avec capuchon. Robes de mousseline garnies de rouleaux de velours et de dentelles, robes de percale garnies de velours avec entre-deux de dentelles. Witchouras de velours épinglé, garnies de chinchilla. Bottines à la Polonaise.

En 1821 : chapeaux de paille à cabriolet, avec deux bouquets de frisettes sur chaque tempe. Un carcan de tulle tuyauté autour du cou, un corsage plat (sauf sur les seins) dont les manches, boursouflées à l'épaule, sont allongées par des dentelles qui recouvrent la main.

En 1822 : turbans de crêpe ornés de chefs d'or, chapeaux de gaze surmontés d'une grande plume moitié autruche, moitié marabout, chapeaux-capotes de gros de Naples recouverts d'une pointe de dentelle. Pelisses

(1) Henri d'Almeras. *La Vie parisienne sous la Restauration.*



(Phot. Lib. de France)
Klagman et Milloret. Bracelet. (Musée des Arts décoratifs).

de satin glacé. Robes de velours simulé, robes de percale ornées d'épis brodés. Blouses.

En 1824 : Coiffure *à l'Ourilka*. Robes en fourreau avec fleurs artificielles. Rubans *Trocadéro*. Couleurs à la mode : *Crapaud amoureux*, *Souris effrayée* ou *Araignée méditant un crime*. Etoffes à la mode : le raz de Saint-Cyr, le raz de Saint-Maur, la lustrine, le mazandram, l'océanide, la berrienne, la silicienne, le baratin, la popeline. L'on porte, d'après le *Panorama des Nouveautés Parisiennes* : des chapeaux *en pèlerine* qui donnent à une femme de 37 ans l'air « d'une petite évaporée » et des manches à gigot « dont on comprime la partie la plus volumineuse par un bracelet : ainsi l'exige le code romantique », des blouses plissées du haut en bas que l'on appelle blouses *à la religieuse*, des pèlerines en gros de Naples, avec collet rabattu en tulle brodé. Pour les capotes et les pèlerines en gros de Naples, les couleurs favorites sont : *acajou*, *arbre de Judée*, *flamme du Vésuve*, *queue de paon*, *sable de Nubie*, *Ipsibohé*, *bleu Eveline*.

(Phot. Isle de France)
Portrait du comte de Paris enfant. Vannerie (Musée des Arts décoratifs).

En 1825, le béret de velours noir avec torsades d'or, le chapeau Bolivar rose, la palatine de duvet de cygne, la couleur *rose Jocko*, du nom de l'homme-singe de la Porte-Saint-Martin, font fureur, tandis qu'en 1826 c'est la toque russe, le chapeau de satin *à la Léonidas*, la robe de batiste, la robe de tulle avec volants bordés de satin, les canezoux d'organdi les guêtres à boutons de nacre qui se portent le plus. En 1827, les chapeaux de moire à larges ailes, avec rubans de satin et de blonde, les boas de cygne, les robes de mérinos avec volants brodés en soie et les robes de velours garnies de satin ; en 1828, le chapeau cardinal en velours, le chapeau de paille à larges bords, les robes de blonde, de batiste, de guingan brodé ; en 1829, les turbans, les bérets de velours ou de gaze avec perles d'or, épis de diamant, plumes d'oiseaux de paradis, les robes de satin *vieux laque* ou de velours à manches de tulle, manches *à la Caroline*, *à la Henri III* et *à l'Evêque*.

En 1830, le romantisme bat son plein, l'engouement du moyen âge s'est emparé de toute la France. De même qu'en 1829 le succès de *Freyschütz* avait fait inventer le chapeau *Robin des Bois* et qu'en 1819, avait été lancé, pour honorer les héros de l'épopée Sud-Américaine, le chapeau *Bolivar* et le chapeau *Morillo* que portaient aussi bien les hommes que les femmes, l'on invente alors la *toque à créneaux*. Il suffit de feuilleter les dessins du temps, ceux de Tony Johannot, de Gavarni, d'Achille Devéria, les recueils de gravures de mode pour se faire une idées du succès par lequel elle fut accueillie. « Mieux encore que les bérets, les tabliers et les bonnets à rubans, elle symbolise le goût du jour. Elle est « pour le beau monde du temps de Louis-Philippe un signe intégral, l'affirmation absolue du moyen âge ». Cette « chose bouffante » a été « par moitié inspirée d'une coiffure à créneaux regardée comme celle de Jeanne d'Arc. » Il n'en fallait pas davantage pour que « bon nombre de douairières » aient tout aussitôt affecté de s'en couronner, « pour l'amour du moyen âge, de la Pucelle d'Orléans, des ancêtres et de l'Histoire ». Epoque vraiment unique où loyalisme et coquetterie pouvaient ainsi s'entendre et se prêter de façon si touchante un mutuel secours. » (1) « La toque, quoi qu'il en soit, et de quelque façon qu'on la traite reste désolante, revêche... Possible ? Elle ne l'est que sur un minois de jeune fille, sur une frimousse mu-

(1) Louis Maigron *Ibid*.

tine, quand on a chance d'oublier le pavillon en l'honneur de la marchandise qu'il couvre. Mais rencontrer dessous la figure honorable de la duchesse d'Angoulême, le profil de pie de Mme Haudebont, le nez de perroquet de la veuve de la Grande Armée, la toque est une monstruosité pure. » (1)



(Phot. Lib. de France)

Cave à liqueurs, cristal et bronze (Musée des Arts décoratifs)

A la simplicité relative des toilettes de femmes sous Louis XVIII et sous Charles X ont succédé des complications déconcertantes. Les robes de 1815 et de 1825 sont sèches et rectilignes auprès des enveloppements vaporeux qu'adoptent les femmes de la Monarchie de Juillet. Et la mode change chaque jour. « La mode a ses révolutions, comme les empires, mais autrefois elles étaient lentes et progressives ; aujourd'hui, elles suivent le mouvement des esprits et participent à l'instabilité de nos institutions. » (2) Aujourd'hui, les robes sont courtes, s'arrêtent à la cheville, demain les traînes sont si longues qu'on les porte sur le bras et que même relevées elles traînent à terre. Les manches ont des crevés ; à la ceinture l'on suspend une aumônière ; les mousselines s'ornent de dessins gothiques ; les étoffes en vogue en 1830 sont « le droguet catalan, le lampas burgrave, l'étoile polaire, le velours bleu Benvenuto Cellini, les satins moirés. » Aux couleurs blanches qui avaient marqué le retour des Bourbons : fleurs de lis, écharpes et cocardes blanches, chapeaux *à la Henri IV* munis de panaches blancs, robes et pardessus de percale, rubans de soie écrue, capotes de crêpe blanc bouillonné, guirlandes de lis dans la chevelure... le drapeau blanc qui flottait sur les Tuileries semblait donner le ton à la toilette » (3), aux teintes « eaux du Nil, fiancée de Navarin, peau de serpent, brique cuite, puce rêveuse, crapaud amoureux » et plus tard aux nuances *lilas, gorge de pigeon, première aurore*, ont succédé des nuances mélancoliques : vert-russe, cul-de-bouteille, noir Marengo, froc-de-capucin, fiancée de Moscou, héliotrope, aile de corbeau, carmélite, etc., etc.

(Phot. Lib. de France)

Bureau. (Musée des Arts décoratifs).

Et nous voici presque à la veille du Second Empire...

(1) Henri Bouchot. *Le luxe français sous la Restauration.*

(2) Challamel. *Histoire de la mode.*

(3) Octave Uzanne. *La Française du siècle.*



(Phot. A. Giraudon)
Surtout de table de Napoléon III, exécutée par la Maison Christofle (Musée des Arts Décoratifs).

LIVRE III

LE SECOND EMPIRE (1852-1870)

CHAPITRE PREMIER

Le Second Empire est le règne du pastiche et de la copie. — De la Renaissance au Louis XVI. — L'Exposition de Londres de 1851 et le cri d'alarme du comte Léon de Laborde. Les Expositions de Paris de 1855 et 1867. — La grande misère de l'art décoratif français. — Fondation de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.



'ON ne saurait trop recommander à quiconque désire se faire une opinion tant soit peu exacte sur le mouvement de l'art décoratif durant le second Empire de n'attacher qu'une importance secondaire à l'espèce d'engouement, dont bénéficient depuis quelques années dans certains milieux les meubles, les objets d'art et les objets usuels qui ont vu le jour, en France, à cette époque : snobisme nouveau qui ne tardera pas, j'en ai la certitude, à s'effriter et à tomber en poussière, comme tant d'autres modes aussi peu raisonnables et aussi peu raisonnées que celle-là, et comme, d'ailleurs, la plupart des modes. Car le fait seul qu'il nous soit devenu possible, grâce à la marche des années, de sentir le charme de ces meubles, de ces objets et des intérieurs qu'ils ornaient, de ces décors dans lesquels vécurent nos grands'mères et nos mères, ne saurait en aucune façon suffire à leur donner une véritable valeur d'art, et les questions de sentiment n'ont rien à voir avec les questions d'esthétique. J'ai beau savoir qu'il existe nombre d'œuvres d'art dont leurs contemporains ont méconnu les qualités foncières, ont contesté, sinon nié, les mérites et sur lesquelles il a fallu que le temps ait déposé sa patine pour qu'elles fussent admirées et comprises ; je ne puis m'empêcher de douter qu'il en soit ainsi pour les crédences et les bahuts Renaissance, les armoires de faux Boulle, les bureaux de faux Chine, les consoles, les tables, les mobiliers de salon, de faux Louis XIV, XV ou XVI, surchargés d'ornements abâtardis, pour les sièges capitonnés, si confortables, d'ailleurs, qui firent



(Phot. Lib. de France)
Table à ouvrage, bois de rose, plaques de Sèvres et bronze.
(Musée des Arts Décoratifs).

Empire, pour se rendre compte des différences essentielles qui caractérisent le sens de l'intimité à cette époque et caractérisent le sens de l'intimité sous le règne de Napoléon Ier ou sous celui de Louis XVIII de Charles X et de Louis-Philippe. Rien de plus vrai et cela saute aux yeux. Mais cela suffit-il pour constituer ce que l'on est convenu d'appeler un style et cela donne-t-il le droit aux défenseurs du « style second Empire », c'est-à-dire de ce mélange de formes et de formules dénuées de toute originalité, empruntées à tous les styles consacrés ,de le considérer comme tel et de vouloir nous l'imposer comme tel ?

C'est ce dont s'étaient bien gardés les autorités de l'Union Centrale des Arts décoratifs en organisant en 1922, au Pavillon de Marsan, la si intéressante exposition du « Décor de la vie sous le second Empire » d'où proviennent, soit dit en passant, la plupart des objets qui illustrent les pages de ce chapitre.

« Pour les uns, disait fort à propos le préfacier du catalogue, M. P. A., le « Napoléon III » se pare du charme que conservent les souvenirs de jeunesse ou qui fureur sous le règne de Napoléon III. Il n'y a jamais eu en eux aucune de ces beautés mystérieuses qui ne se révèlent qu'avec l'aide du temps, que par le recul du temps et il n'y en aura jamais ; ils n'ont jamais été beaux et il y a peu de chances qu'ils le deviennent.

L'on m'objectera qu'en dépit de ses imitations et de ses pastiches des styles d'autrefois, le style du second Empire existe, possède un caractère propre et que rien n'est plus aisé que de distinguer d'un canapé de style Louis XV ou Louis XVI exécuté entre 1860 et 1870 un authentique canapé Louis XV ou Louis XVI et qu'il n'en va pas autrement en ce qui concerne les imitations de style Renaissance en faveur à cette époque et qu'entre certains bijoux et certaines pièces d'orfèvrerie des Falize et des Froment-Meurice, directement inspirées cependant des chefs-d'œuvre du XVIe siècle et les bijoux et les pièces d'orfèvrerie originales qui leur ont servi de modèles, il est impossible de se tromper; j'aurais mauvaise grâce à n'en pas convenir.

L'on m'objectera encore qu'il suffit de donner un regard aux reproductions d'aquarelles représentant des intérieurs ou des ensembles décoratifs du second



(Phot. Lib. de France)
Chaise par Rossigneux (Musée des Arts Décoratifs).


RECUEIL
DES COSTUMES
de la Bretagne & des autres Contrées
de la France
Où la mise des Habitans offre quelque singularité remarquable
DÉDIÉ
A SON ALTESSE ROYALE
Madame
Par ses très Humbles Serviteurs
CHARPENTIER
PÈRE, FILS & Cie
Libraires.
Editeurs, Place Royale, N°3.
à Nantes.

PAGE DE TITRE CARACTÉRISTIQUE DE L'EPOQUE RESTAURATION.

s'attache à l'image mentale d'un temps déjà lointain, de raffinement et d'élégance ; pour la plupart des gens il n'est rien que le symbole d'une très grande laideur. L'Exposition permettra de contrôler ces impressions un peu confuses ». Et plus loin : « La période qui s'étend de 1850 à 1870 — ou plutôt de 1840 à 1878 environ, car les dates de règne des souverains correspondent rarement à des changements réels — est un des moments critiques de l'art décoratif français... Lorsqu'on en vient à considérer le mobilier du second Empire dans son ensemble, on s'aperçoit que le milieu du XIX[e] siècle a vu naître et se fortifier en France une tendance nouvelle, extrêmement fâcheuse, qui n'est pas morte encore : le goût du pastiche. Jusque là le meuble, et ce qui s'y attache, avait suivi une évolution régulière pour parvenir à ces formes logiques, quoique massives, qui restent associées pour nous à la monarchie bourgeoise de Juillet ; en dépit d'engouements pour le « gothique » et le « Renaissance », la tradition ne s'était pas rompue. C'est la réouverture des appartements royaux de Versailles transformés, non sans quelque fantaisie, en musée historique qui semble avoir ramené le goût vers le XVII[e] et le XVIII[e] siècle : le pseudo-Boulle et le simili-Louis XV datent d'avant 1868. Mais à ce qui n'aurait pu être qu'une fantaisie passagère l'Empire allait apporter une consécration plus durable.



(Phot. Lib. de France)

Intérieur de la comtesse de Castiglione.

« Il était déjà tentant pour une cour fastueuse, à laquelle présidait une femme jeune et belle, de s'inspirer du brillant décor qui avait entouré la cour de France au moment où elle donnait le ton à l'Europe ; le culte voué par l'Impératrice à la mémoire de Marie-Antoinette acheva d'entraîner le goût à l'imitation du XVIII[e] siècle. La souveraine régnait aussi sur la mode, la mode lui obéit. Les décorations, les meubles produits sous cette influence sont souvent de proportions disgracieuses et surchargés d'ornements trop riches, mais ce n'est pas là ce qui importe le plus ; lors même d'une réussite heureuse, l'art décoratif à cette époque souffre d'une tare originelle que ne suffisent à racheter ni l'excellence de la main-d'œuvre ni la collaboration occasionnelle d'artistes de valeur.



(Phot. Lib. de France)

Intérieur de la comtesse de Castiglione.

S'il n'a pas, en général, copié exactement les styles d'autrefois, comme on l'a fait depuis, il les a pastichés, il en a utilisé les motifs sans les transformer, au lieu d'en tirer des enseignements pour créer du nouveau ». (1)

(Phot. Lib. de France)
Canapé en damas rouge (Musée des Arts Décoratifs).

Le comte de Laborde n'avait pas dit autre chose et, avec un sens prophétique et une clairvoyance dignes d'un meilleur sort, il avait prévu l'état de décadence où n'allaient pas tarder à descendre nos industries d'art du fait qu'abandonnant de plus en plus toute recherche de nouveauté, elles s'adonneraient de plus en plus à la copie et au démarquage des styles consacrés. Il n'est pas étonnant, par suite, que le président de l'Union Centrale des Arts décoratifs chargé d'un rapport sur les arts industriels à l'Exposition Universelle de 1867 se soit vu forcé d'écrire que, sauf quelques exceptions, lesquelles ne faisaient, selon la formule, que consacrer la règle, les ouvrages exposés décelaient : 1° une habileté de main poussée à l'extrême ; 2° des industries puisant aux sources anciennes sans discernement et vivant sur le capital laissé par nos pères, sans y ajouter rien ou à peu près ; 3° l'absence d'invention et de style propre ; 4° des œuvres conçues en général en dehors des convenances de leur destination et des lois harmoniques des ensembles ; 5° l'art trop souvent négligé non par l'artiste, mais par la mode aveugle, par les goûts despotiques d'une clientèle souvent ignorante, par la nécessité de vendre, ce qui aux défauts déjà signalés ajoute encore la banalité prétentieuse et le luxe de mauvais aloi.



Pour que la forte leçon, pour que les avertissements qu'avait donnés dans son rapport sur l'Exposition de Londres de 1851 le comte de Laborde aient pu être efficaces, il aurait fallu à la tête de la France un souverain autre que Napoléon III, plus perspicace, moins rêveur, ayant une conscience plus nette des réalités, c'est-à-dire, des conditions déplorables dans lesquelles se trouvaient au point de vue artistique les industries d'art chez nous, et se



(Phot. Lib. de France)
Fauteuil capitonné, damas vert. Palais de Compiègne.

(1) Avant-propos du catalogue de l'Exposition : *Le Décor de la vie sous le Second Empire*.

souciant d'y apporter les remèdes nécessaires et appropriés au lieu de se laisser griser par les apparences d'une prospérité industrielle, incontestable certes, mais remarquablement artificielle. Il s'agissait avant tout de modifier de fond en comble l'enseignement artistique, de le perfectionner dans toutes ses branches et surtout de l'adapter aux conditions qui lui étaient imposées depuis une trentaine d'années par les découvertes scientifiques, le progrès de la machinerie, les aspirations des masses populaires et des classes moyennes. Si Napoléon III avait suivi l'exemple du fondateur de sa dynastie qui, en dix ans, était parvenu, par son esprit de décision et de méthode, par la claire vision des nécessités essentielles de son temps, par sa volonté tenace, par son autorité irrésistible à implanter en France un style nouveau, les industries d'art françaises n'auraient pas eu à subir la dure crise dont elles commencent à peine à sortir. Et sa responsabilité apparaît d'autant plus grave que ce n'étaient ni les artistes ni les techniciens de valeur qui faisaient alors défaut. L'organisation seule manquait, non le talent ni la bonne volonté. Mais déjà le goût du moindre effort commençait à paralyser les énergies nationales et cette espèce de suffisance aussi, qui est une de nos tares les plus regrettables, et qui nous porte trop facilement à nous faire illusion sur nous-mêmes.



Peigne or et améthyste.

Le comte de Laborde, avec le sens aigu des réalités qui était le sien, appuyé sur la plus vaste culture et sur une connaissance aussi riche qu'éprouvée de l'histoire de l'art, rêvait « une grande manufacture modèle qui, en même temps qu'elle aiderait l'industrie à épurer toutes ses créations, reconstituerait dans les métiers l'apprentissage soumis et studieux, le patronage dévoué et instruit, tout en respectant la liberté de la paresse et les franchises de l'ignorance ». Il s'était posé en défenseur énergique de l'art français, créateur à travers dix siècles, de tant de chefs-d'œuvre : et à ceux qui, d'après lui, étaient en train de consommer sa ruine, il adressait ces éloquentes paroles :



Boucle d'oreille, or rouge.

« Comprenez-vous comment l'art français n'a pas été tué sous les générations de fossoyeurs qui se succèdent depuis soixante ans, occupés exclusivement à fouiller les tombeaux des générations passées, à les copier aveuglément, sans choix, et comme poussés par un fétichisme fanatique... quelle atmosphère sépulcrale pèse sur ces hommes et combien est



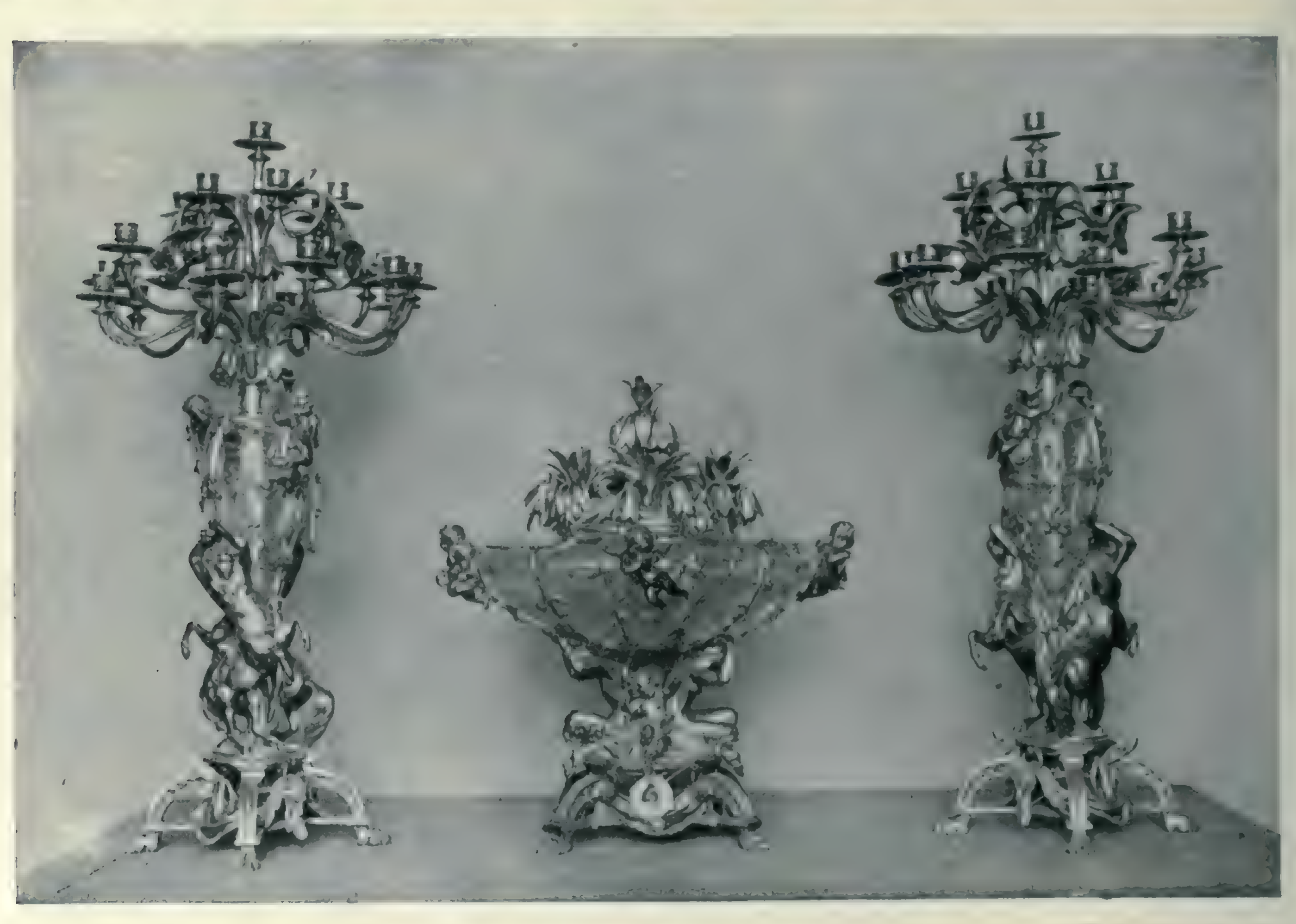
Broche en filigrane, or jaune.

grande la nécessité d'aérer et de parfumer ces caves de l'art moderne; combien il est urgent de constituer des hommes pratiques d'une génération saine, vigoureuse, et qui sachent faire une définition radicale entre l'art créateur et les monuments du passé, comme on distingue la vie réelle de l'histoire... » (1)

Mais pour défendre l'art utilement, pour donner à l'industrie française toute la richesse d'imagination qui lui est indispensable si elle veut lutter victorieusement contre la concurrence étrangère, le comte de Laborde insistait à maintes reprises sur la nécessité de faire, ou plutôt de refaire, l'éducation du public, corrompu par les mauvais exemples, car l'industrie en est dépendante: « Ce n'est pas elle qui achète; c'est elle qui vend; ce n'est pas elle qui peut faire la loi, car elle sollicite la faveur de tout le monde ». La même idée se retrouve exposée avec non moins de force dans l'introduction des Rapports du Jury de l'Exposition Universelle de 1878 par Jules Simon : « Prétendre dicter son choix au consommateur, c'est entreprendre une tâche dont le premier défaut est d'être inutile et le second d'être impossible ».

Quoiqu'il en soit, l'Exposition de Londres de 1851 reste une date illustre dans l'histoire économique du monde. Elle inaugure une ère nouvelle où les expositions vont s'étendre à travers les deux continents, permettant aux artistes et aux industriels, aux amateurs d'art et au grand public ces prises de contact si fécondes, ces coudoiements, ces rapprochements, ces chocs d'étincelles d'où ne manquent jamais de naître de nouveaux progrès.

Par l'Exposition de Paris de 1855, la France voulut donner un digne pendant à celle de Londres Un décret du 27 mars 1852 avait ordonné la construction d'un palais destiné à recevoir les expositions nationales : ce fut le Palais de l'Industrie. Cet « honnête hangar », selon M. André Hallays, valait mieux, à tout prendre, que le Grand Palais par lequel il a été remplacé; il avait moins de prétention à la beauté esthétique et il correspondait mieux à sa destination. Il va sans dire que ni les



(Phot. Lib. de France)

Surtout de table de Napoléon III, par Froment-Meurice.

(1) Léon de Laborde. *Ibid.*

moqueries ni les critiques ne lui furent épargnées.

Un second décret (1855) « considérant que les perfectionnements de l'industrie sont étroitement liés à ceux des Beaux-Arts... qu'il appartient à la France, dont l'industrie doit tant aux Beaux-Arts, de leur assigner la place qu'ils méritent » réunit donc l'industrie et les Beaux-Arts dans cette même exposition universelle. Celle-ci fut un véritable triomphe : ce qui ne veut pas dire, hélas ! qu'elle ait fourni aucun élément de nouveauté ou de modernisme à nos pauvres arts décoratifs français déplorablement enlisés dans la copie des styles anciens ; malgré toute l'habileté technique des ouvriers à qui ils avaient confié l'exécution de leurs envois, malgré toute la science des artistes à qui ils avaient demandé les modèles des œuvres par lesquelles ils se firent représenter à cette exposition, les industriels d'art français ne donnèrent là aucune preuve de cet esprit d'initiative sans lequel ne peut exister le progrès, en quelque branche de l'activité humaine que ce soit. Certes, des ébénistes comme Fourdinois, Jeanselme père et fils, Beurdeley, Quignon, des bronziers comme Barbedienne, des orfèvres comme Froment-Meurice, Feuchères, Christofle, Duponchel qui avait exécuté pour le duc de Luynes la fameuse *Minerve* chryséléphantine de Simart qui se trouve encore au château de Dampierre dans la salle où triomphe *l'Age d'or* d'Ingres, Aucoc, Wiese ; des fabricants de papier peints comme Delicourt, Défossé, Zuber, pour n'en nommer que quelques-uns, étaient loin de manquer d'intelligence et de goût ; moins encore de science : ils en avaient trop, ils connaissaient trop intimement les styles d'autrefois pour échapper à leur prestige.



Henri Baron. Fête donnée aux Tuileries pendant l'Exposition de 1867.

Mais un fait nouveau marque l'Exposition de 1855. Les dessinateurs de modèles qui, depuis la fondation, en 1820, du premier « Cabinet de dessin » par Amédée Couder, luttaient pour se faire admettre officiellement aux expositions, s'y virent enfin admis sans conteste. C'est ce Couder qui depuis trente-cinq ans approvisionne de dessins et de projets les fabricants d'orfèvrerie, de bijouterie, de bronze, d'ébénisterie, de tapis, de papiers peints ; c'est de l'atelier-école de ce Couder que sont sortis la plupart des dessinateurs industriels de la première moitié du dix-neuvième siècle : Poterlet (châles et papiers peints), Louis Laline (bijouterie), Laroche, les frères Berrus, dessinateurs et metteurs en

carte du châle cachemire français, Chebeaux, F. Henry, Chabal, Dussergey, qui travaille pour les manufactures de Beauvais et des Gobelins, Ménard (bronzes), auteur de la fontaine monumentale de l'Exposition, Cavelier, le modeste créateur du berceau du prince impérial, collaborateur d'Erard, Odiot, Thomire, Denière, Feuchères, Froment-Meurice, etc. Et c'est à l'Exposition de 1855 que pour la première fois — le fait est d'importance — l'on s'inquiéta vraiment de récompenser les efforts des collaborateurs et coopérateurs de l'industriel, ouvriers et artistes.

Le succès de ces deux grandes manifestations industrielles de 1851 et de 1855 incita de nouveau la Grande-Bretagne à ouvrir une exposition, en 1862. La France y participa avec le plus grand succès ; c'est le prince Napoléon qui fut appelé, comme à Paris en 1855, à la présidence de la Commission Supérieure. A cette nouvelle exposition de Londres, les Beaux-Arts qui avaient été exclus de celle de 1851, furent admis sans restriction, hors concours, le but de l'exposition étant « non d'établir un concours entre les artistes des diverses nations, mais de faire constater les progrès et l'état de l'art moderne ».

(Phot. Lib. de France)

Candélabre par Barye.

Prosper Mérimée qui fut le rapporteur de la classe d'ameublement et de décoration constate l'importance croissante de l'art décoratif, de l'art industriel, et, comme le comte de Laborde en 1851, prévoit que la France ne tardera pas à être dépassée sur ce terrain de lutte par l'Angleterre, parce qu'il existe dans ce pays une relation intime entre toutes les branches de l'art et que, partout où surgit un grand artiste, se forment nécessairement, inéluctablement, des ouvriers habiles et intelligents. Tout le secret de la richesse de production, de la perfection des œuvres d'art décoratif du moyen âge et de la Renaissance ne repose-t-il pas dans l'union étroite et intime qui existait alors entre tous les ouvriers et tous les artistes, l'artiste étant toujours un ouvrier, l'ouvrier ne pouvant pas

ne pas être un artiste, par suite de la forte éducation technique des ateliers d'alors ? Quant à nos produits, ils ne portaient que la marque de l'esprit d'imitation le plus regrettable et le plus stérile « témoignant de cette disposition fâcheuse pour l'art à qui la passion est nécessaire et qui languit, lorsqu'elle s'éteint. Ils manquent d'originalité : ils ne sont qu'ingénieux. Ce sont, pour la plupart, des combinaisons étranges de styles différents rapprochés au hasard, qui ne dénotent de la part de leurs auteurs qu'absence d'idée et manque de raisonnement ». Dès qu'un motif d'ornement est en vogue, il est reproduit par nos fabricants dans toutes les matières qu'ils mettent en œuvre. Il faudrait qu'il existât un rapport plus intime entre l'artiste et le fabricant et que l'Etat, prenant exemple sur l'Angleterre qui a créé l'Ecole de dessin du South Kensington Museum, encourageât davantage l'union de l'art et de l'industrie.

Une constatation assez curieuse s'imposait, en contraste, aux regards avertis : « l'Angleterre aristocratique faisait, par sa production à bon marché, de l'industrie démocratique tandis que la France démocratique, par sa production de luxe, faisait de l'industrie aristocratique ».

C'est que de plus en plus, l'on juge le degré de civilisation d'un peuple moins à ses objets de luxe lesquels ne s'adressent qu'à une minorité, relativement restreinte et à son sentiment, à sa culture artistique qu'à la diffusion du bien-être, à la puissance des machines créatrices, en un mot, aux conditions matérielles de la vie. (Erreur foncière, soit dit en passant, si l'on se place à un point de vue spirituel et moral). Un objet d'art ou de luxe peut être une rencontre fortuite, un hasard exceptionnel et des peuples peu avancés en fourniraient des exemples ou des modèles ; tandis qu'il n'est qu'une nation civilisée qui puisse présenter ce développement harmonieux et parallèle de l'art et de l'industrie. (Ce qui reviendrait à dire qu'Athènes ou Florence n'étaient, au siècle de Périclès et à l'époque des Médécis, que des cités de barbares).

Mais laissons cela, qui porte trop la marque des idées fausses qui commençaient à se faire jour alors



(Phot. Lib. de France)

Ensemble. Exposition du Second Empire au Pavillon de Marsan.

en France, ou en Europe, pour être plus exact, dans l'espèce d'émerveillement béat où les progrès de l'industrie mécanique plongeaient l'humanité.

***

L'on aurait pu espérer, l'on était en droit d'espérer que la construction de nouveaux quartiers de luxe comme ceux qu'Haussmann venait de créer dans la plaine Monceau et les Champs-Elysées donnerait une impulsion à un style d'architecture nouveau. Il n'en fut rien, hélas ! C'est aux modèles du passé, interprétés le plus souvent avec le plus regrettable éclectisme, c'est à des mélanges, des combinaisons aussi peu ingénieuses que dénuées de fantaisie, que les architectes d'alors eurent recours pour édifier les somptueux hôtels privés qui s'y élevèrent. L'exemple venait de haut : il suffit de citer la fameuse maison pompéienne que se fit bâtir avenue Montaigne S. A. R. le prince Jérome par l'architecte Hittorff, le savant décorateur de la place de la Concorde. Partout régnait le goût du composite, de l'ornementation riche, s'étalant indiscrètement, mêlant les motifs les plus disparates : examiner avec quelque attention et sans parti pris telles ou telles façades de certaines rues encore intactes qui datent de cette époque et où se combinent aussi peu intimement que possible les formules de décoration de la Renaissance avec celles du XVIIIe siècle permet de se faire une idée du mauvais goût qui régnait alors.

(Phot. Lib. de France)
Cabinet par Fourdinois (Musée des Arts décoratifs).

Le seul homme de vraie valeur était Charles Garnier. Il avait presque du génie. Il possédait, incontestablement, avec une érudition vaste, le sens de l'architecture, il possédait aussi des dons d'ornemaniste extrêmement précieux. Mais il était de son époque et ce fut, en même temps, que sa plus grande qualité, son plus grand défaut. Baltard, le constructeur des Halles Centrales et Labrouste, l'architecte de la Bibliothèque Sainte-Geneviève et de la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, Hittorff lui-même, le bâtisseur de la gare du Nord avaient un sentiment infiniment plus vif que Garnier des nécessités, des conditions, des besoins de leur temps ; mais Garnier représente avec une exceptionnelle maîtrise, le goût de splendeur extérieure, de luxe, d'apparat qui caractérise le règne de Napoléon III et l'Opéra, quoique l'on en puisse dire ou penser, reste, abstraction



1857



1857



1850

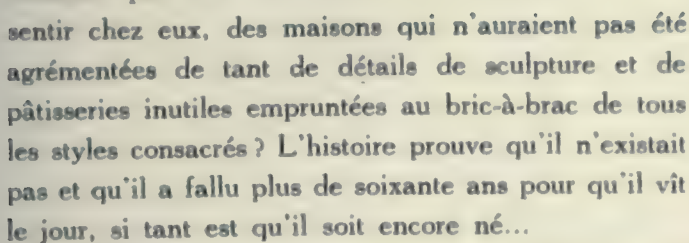


1839

GRAVURES DE MODE

faite de ce que je viens de dire, l'un des monuments les plus originaux et les plus réussis dans son genre, du XIX° siècle européen.

Mais où était donc l'homme qui aurait songé alors à bâtir des maisons, de simples maisons où des êtres vivants de cette époque auraient pu se



sentir chez eux, des maisons qui n'auraient pas été agrémentées de tant de détails de sculpture et de pâtisseries inutiles empruntées au bric-à-brac de tous les styles consacrés ? L'histoire prouve qu'il n'existait pas et qu'il a fallu plus de soixante ans pour qu'il vît le jour, si tant est qu'il soit encore né...



Carrier-Belleuse. Dessin. (Phot. Lib. de France)

Pour toutes ces raisons et pour d'autres encore, l'art décoratif français ou les Beaux-Arts appliqués à l'industrie, suivant l'expression alors consacrée, ballotés entre tous les styles, soumis aux caprices les plus incohérents de la mode et d'un public extrêmement superficiel, se trouvaient privés de toute base solide, de tout but défini, de tout idéal commun, ainsi que de toute méthode d'enseignement.

En vue de remédier à ces faiblesses, lesquelles constituaient, pour nous, en regard surtout de l'Angleterre, une infériorité aussi déplorable que funeste, onze industriels parisiens se groupèrent en 1863, sur l'initiative de l'architecte-décorateur Guichard et, dans le but précis de favoriser le développement des industries artistiques, fondèrent *l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*. Parmi les considérations mises en avant figuraient : 1° le progrès de l'industrie en Europe ; 2° la crainte, fort justifiée, hélas ! de voir s'éteindre définitivement notre suprématie, si l'on ne s'avisait, pour lui conserver son éclat déjà si affaibli, de mesures énergiques et radicales ; 3° la nécessité immédiate de perfectionner l'enseignement industriel par la création d'un Conservatoire-Musée d'art et d'Ecoles de dessin.



(Phot. Lib. de France)

Carrier-Belleuse (Musée des Arts Décoratifs).

L'Union se proposait donc notamment « d'entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile, d'aider aux efforts des hommes qui se préoccupent des progrès du travail national, depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise, d'exciter l'émulation des artistes dont les travaux, tout en vulgarisant le sentiment du beau et en améliorant le goût public, tendent à conserver à nos industries d'art, dans le monde entier, leur vieille et juste prééminence aujourd'hui quel-

que peu menacée ». De tous côtés l'on s'empressa d'apporter aide et collaboration à l'œuvre naissante. Il n'est que juste de nommer ici quelques-uns des artistes, des hommes politiques, des amateurs d'art, des écrivains, des industriels qui, au nombre de 136, en furent les premiers artisans : Barye, Klagman, Léon de Laborde, Champfleury, du Sommerard, Louvrier de Lajolais, Racinet, Lafenestre, Paul Mantz, René Ménard, Chapu, Bartholdi, Burty, les frères Fannière, Sauvageot, Muntz, Delagrave, Galland, Deck, etc., etc.

Le premier devoir de l'œuvre fut d'affirmer son existence par une exposition, en 1863, au Palais de l'Industrie, exposition comportant des collections d'art rétrospectif, des modèles de l'industrie d'art contemporaine et des travaux des Ecoles de dessin. La réforme de l'enseignement du dessin préoccupait fort justement et avant tout ces hommes de bonne volonté; ils se rendaient compte que c'était là le problème le plus grave, le plus difficile, le plus urgent à répondre; et, en 1864, Eugène Guillaume exposa son plan complet des réformes de l'enseignement du dessin et de ses applications à l'industrie, et en 1865 et 1869, eurent lieu deux expositions analogues à la première, avec cette différence qu'à celle de 1869 fut adjointe une rétrospective de l'art oriental, cependant que l'Union convoquait un congrès international où fut proclamée une fois de plus l'unité de l'art et arrêté nettement un plan de réformes de l'enseignement du dessin.

Cependant, sitôt revenus de l'Exposition qui avait eu lieu à Londres en 1862, les industriels français avaient agi auprès du gouvernement impérial pour qu'une grande Exposition eut lieu à Paris dans un délai prochain. Le décret du 22 juin 1863 leur donna satisfaction en fixant à l'année 1867 la date de ces grandes assises de l'art, du travail et de l'industrie.

(Phot. Lib. de France)
Projet d'intérieur par Chenavard. Sépia (Musée des Arts Décoratifs).

Jamais exposition universelle ne se prépara sous de moins favorables auspices et de toutes les manifestations de ce genre organisées au XIXe siècle, c'est celle qui, cependant, reste considérée comme ayant remporté le plus éclatant succès. Elle marque en tout cas, cela est certain, l'apogée du régime impérial. C'est au Champ-de-Mars qu'elle eut lieu. Le prince Napoléon qui avait été chargé de l'organisation, s'étant brouillé avec l'Empereur, le prince impérial (âgé de 6 ans) le remplace... officiellement, et Rouher en laisse la direction et la mise en œuvre au fameux économiste Le Play qui avait été chargé déjà de l'organisation de celle de 1855

« Le Palais principal mesure 482 mètres dans sa plus grande longueur et 370 mètres dans sa plus gran-

de largeur, et couvre 148.900 mètres 78 de surface dont 63.660 mètres sont occupés par la France et 6 m. 60 par le grand Duché de Luxembourg. On y entre par quinze portes, dont les quatre principales s'ouvrent en face du Pont d'Iéna, l'autre en face de l'Ecole Militaire, la troisième sur l'avenue de la Bourdonnaye, la quatrième sur l'avenue de Suffren.

« Sept galeries ellisoïdes le partagent en sept régions : la galerie des machines, celle des matières premières, celle du vêtement, celle du mobilier, celle du matériel des arts libéraux, celle des beaux-arts, celle du travail qui confine à un jardin à ciel ouvert, égayé par des jets d'eau, orné de statues et de grappes en marbre ou en bronze, au milieu duquel s'élève le pavillon des monnaies, des poids et des mesures.

« Sous la marquise qu'entoure ce jardin, s'ouvrent quatre grandes voies coupant à angle droit les sept galeries et aboutissant au pourtour extérieur du Palais Entre ces quatre voies rayonnent des galeries qui traversent les différents pays représentés à l'Exposition. Suivez les galeries, vous étudierez le même art et la même industrie chez les différents peuples ; suivez les rues, vous étudierez le même peuple dans les différents arts ou les différentes industries. Si le goût a beaucoup à reprendre dans le Palais du Champ-de-Mars, il faut bien reconnaître qu'on ne pouvait imaginer une disposition plus heureuse, plus commode, plus pratique ». (1)



(Phot. Lib. de France

Salon avec incrustations de nacre. Exposition du Second Empire au Pavillon de Marsan

Rien de plus rationnel, application aussi ingénieuse que neuve d'une de ces idées simples, claires, logiques qui ne peuvent naître, il faut bien l'avouer, que dans un cerveau français : baser la classification si complexe et si riche d'une exposition sur des considérations philosophiques relatives aux divers besoins de l'homme. Le succès de l'Exposition de 1867 fut immense et, en dépit de la gravité de la situation intérieure de la France et de la situation extérieure, le

(1) *L'Exposition Universelle* par Kæmpfen. Reproduit dans *Paris de 1800 à 1900*, par Charles Simond.

monde entier y accourut en foule. Le Play, cependant, fut comme effrayé de sa réussite ; dans le rapport qu'il rédigea, il insiste sur le danger de ces expositions de plus en plus gigantesques dont le succès éphémère ne mérite pas les frais énormes et encore moins les bouleversements économiques qui en sont presque toujours le résultat : c'est une confusion de produits importants et secondaires, un renversement de l'échelle des valeurs, engendrant une crise de travail et d'économie, surexcitant inutilement les curiosités, risquant d'égarer le goût public... et il préconise des expositions restreintes et permanentes, soigneusement préparées et sévèrement sélectionnées sous le titre de « Musées généraux et Musées commerciaux ».

En tout cas les rapporteurs des différentes sections de l'Exposition de 1867 furent unanimes — Victor Baltard (application du dessin et de la plastique aux arts industriels), Taigny (applications diverses), de Barre (gravure sur pierres fines, etc.) — quant à la nécessité de développer chez nous le goût, l'invention, la variété, l'esprit nouveau, de lutter contre l'uniformité et la monotonie et de fonder des écoles professionnelles du dessin pour toutes les branches de l'art industriel. Les mêmes reproches se retrouvent sous leur plume.

E. Guichard, dans son rapport sur les industries du meuble, constate avec regret la suprématie de la routine, de la copie, de la non-appropriation des objets à leur destination propre; Paul Christofle dans son rapport sur l'orfèvrerie, Beaugrand dans son rapport sur joaillerie-bijouterie, tout en rendant hommage à l'habileté technique des exposants, déplorent que les artistes créateurs de modèles et les industriels qui ont recours à leur collaboration ne tiennent pas plus compte de la commodité et de l'usage de l'objet que de la pureté du style et de l'élégance de la forme et de la décoration. Si la France, conclut Beaugrand, veut garder sa supériorité, il est de toute nécessité quelle doit développer le goût et faciliter l'exportation par une modification de la loi sur la garantie, créer des écoles de dessin pour les ouvriers bijoutiers, *intéresser l'artiste aux bénéfices*, consacrer la propriété du dessin et « associer les ouvriers aux produits de leurs travaux en les rendant solidaires de la prospérité de leur industrie, sans entamer en rien, cependant, le droit de propriété des patrons »



(Phot. Lib. de France)
Vechte. Vase d'argent. (Musée des Arts Décoratifs).

Parmi les principaux lauréats des industriels d'art, citons : pour la librairie : Mame, Firmin Didot, l'Imprimerie Impériale; pour l'orfèvrerie : les frères Fannière, avec leur fameuse « Chute des Anges », en acier repoussé; Froment-Meurice, avec son buste de l'Empereur sculpté dans une aigue-marine; Christofle et Dupon-

chel; pour la bijouterie-joaillerie, Boucheron et ses collaborateurs principaux Fontenay et Massin; pour les tapis, Sallandrouze de Lamornaix; pour l'ébénisterie, Fourdinois et Henri Lemoine qui avait fondé en 1865, la première école de dessin professionnel, exemple suivi l'année suivante, pour la bijouterie, par Alexis Falize et Massin; Barbedienne et Denière (bronze). Puisque nous parlons de Barbedienne, signalons que c'est lui qui le premier, se montra, comme éditeur, respectueux des droits de l'artiste et fut pratiquement le créateur de ce contrat d'édition qui contribua si utilement au développement de la sculpture française.



Armoire-secrétaire. (Phot. Lib. de France)

Autre innovation importante : des récompenses spéciales furent accordées à l'occasion de l'Exposition de 1867, « à des personnes, établissements ou localités qui, par une organisation ou des institutions spéciales, ont développé la bonne harmonie entre tous ceux qui coopèrent aux mêmes travaux et ont assuré aux ouvriers le bien-être matériel, moral et intellectuel ». L'idée, fort généreuse et fort juste, fut non seulement critiquée, inutile de le dire, mais taxée de charlatanisme. Mais si, comme le dit plus tard Jules Simon, il y avait « générosité dans le principe et puérilité dans l'application », cette initiative n'en reste pas moins louable et belle, pour avoir fait « dans cette fête du travail une place à la moralisation de l'ouvrier, à son instruction et à son bien-être ». Des délégations ouvrières furent aussi constituées qui, élues par leurs pairs, étaient



(Phot. Lib. de France)
Vechte. Vase d'argent. (Musée des Arts Décoratifs).

chargées d'étudier la fabrication des objets exposés et de les apprécier dans des rapports adressés à la Commission d'Encouragement. Il se peut qu'au point de vue de la forme, ces cahiers techniques de l'Exposition de 1867 laissent à désirer; mais ils sont pleins d'observations saines et justes, d'aperçus pratiques et souvent ingénieux. Travail, instruction, liberté sont les mots qui reviennent le plus souvent sous la plume de ces hommes, comme l'expression de leur très noble idéal.

L'Exposition s'acheva dans des fêtes mais au milieu des plus sombres présages. Michel Chevalier dans son rapport exprimait la crainte qu'elle n'ait été qu'un « météore lumineux, mais passager, sur un horizon destiné à s'obscurcir et à être déchiré par les orages »

CHAPITRE II

Le Mobilier sous le Second Empire. — Les appartements privés de l'Impératrice : le retour au Louis XVI. — L'hôtel de Rachel. — Chez M. Scribe. — L'hôtel Païva. — Meubles et bibelots. — Souvenirs impériaux.

Au début du second Empire, c'est la Renaissance qui jouit de toute la faveur des classes bourgeoises. Klagman, Feuchère, Liénard, en publiant, comme sous la Restauration Chevanard, leurs recueils de docu-



(Phot. Lib. de France)
Froment-Meurice. Vase. (Musée des Arts Décoratifs).

ments, approvisionnent les ébénistes, les tapissiers, les orfèvres, tous les professionnels d'art décoratif, de recettes inspirées ou démarquées des chefs-d'œuvre du XVIe siècle français, italien ou allemand. La chimère, le cartouche, le mascaron, les enroulements et les déroulements de volutes excessivement ornés, la surabondance de moulurations et de panneaux, le goût de l'accumulation ornementale sévissent partout, encombrent tout, surchargent tout.

A la vogue du style Renaissance, après quelques tentatives pour remettre en honneur le Louis XIV et le Louis XV, succède celle du style Louis XVI. L'impératrice qui avait toujours eu une prédilection particulière pour la figure de Marie-Antoinette, y aida de toute son influence.

Elle aimait à s'entourer d'objets ayant appartenu à l'infortunée souveraine, elle attachait une valeur sentimentale à tout ce qui était capable d'évoquer à ses yeux le souvenir de Versailles et des Trianons et, par extension, elle englobait dans sa tendresse l'art tout entier du XVIIIe siècle, cet art si intimement mêlé alors à la vie quotidienne, cet art de grâce, d'élégance suprême dont la femme avait été l'inspiratrice et qui avait su créer pour la femme, en l'honneur de la femme, de si séduisants et si beaux décors, des meubles si voluptueusement ornés et contournés, mille menus bibelots fleuris d'attributs et de guirlandes.



(Phot. Lib. de France)

Tapisserie au chiffre impérial.

Il est donc tout naturel que, le jour où l'impératrice décida de transformer les appartements privés des Tuileries, elle ait porté son choix sur le style Louis XVI.

J'ai feuilleté récemment le recueil de dessins de Lefuel où se trouvent reproduits les principaux détails de cette reconstitution. Que cela est pauvre et fade! Habile, certes, jusqu'à un certain point, mais déplorablement dénué de vie et d'art. « On remarquera, sans que nous le signalions, est-il écrit dans la préface, le style original de toute cette décoration. Nous ne craignons pas de dire « original »; en effet, en dépit de préventions accréditées, tout juge impartial acceptera notre manière de voir à cet égard. Si le style des appartements privés n'a pas été créé de toutes pièces, c'est que l'homme, pas plus que la nature, n'a le don de rien faire avec rien ». — C'est là « un prolongement et une adaptation, pour ainsi dire, des styles antérieurs aux besoins et aux moyens d'exécution très perfectionnés, de la seconde moité du XIXe siècle ». Et l'on peut constater que « tout y est absolument moderne » (1).

(1) Eugène Rouyer. *Les Appartements privés de S. M. l'Impératrice au Palais des Tuileries, décorés par M. Lefuel.*



(Phot. Lib. de France)
Ingres. La Naissance des Muses. Projet pour un temple grec du Prince Napoléon (Collection H. Lapauze).

Rien cependant ne l'était moins et les déclarations formelles que l'on vient de lire témoignent curieusement de l'état d'esprit qui régnait alors et qui n'est pas sans analogie avec celui qui a régné jusqu'à ces dernières années.

Dans le salon vert, ainsi appelé parce que le ton général de la décoration est vert tendre, rappelant le ton des premières végétations d'avril, les panneaux vert pâle montrent des arabesques vert plus foncé rehaussées d'or et sont encadrés de tous côtés par des moulures richement dorées. Dans les dessus de portes ovales l'on voit des oiseaux au brillant plumage. Des treillis d'or, des cartouches aux armes de S. M., des rinceaux, des feuilles d'acanthe, des branches de laurier, des bouquets blancs avec des bandelettes d'or, des grecques, des perles d'or, une cheminée en marbre noir de diamant avec des ornements argentés, voilà les traits essentiels du salon vert.

Le salon rose pourrait s'appeler le « salon des fleurs ». Le nénuphar et la violette, la marguerite et le coquelicot sont les fleurs dominantes. Dans les panneaux, des figures de jeunes filles effeuillent des marguerites. La cheminée est de marbre blanc avec cannelures, rais de cœur, perles et guirlandes d'or. Au-dessus de la glace sur laquelle se détachent des guirlandes de fleurs d'or se développe une allégorie de Chaplin. C'est également Chaplin qui, au plafond, a représenté les Arts rendant hommage à l'Impératrice tandis qu'un génie porte le prince

(Phot. Lib. de France)
Costume pour « Orfa », par Lormier.

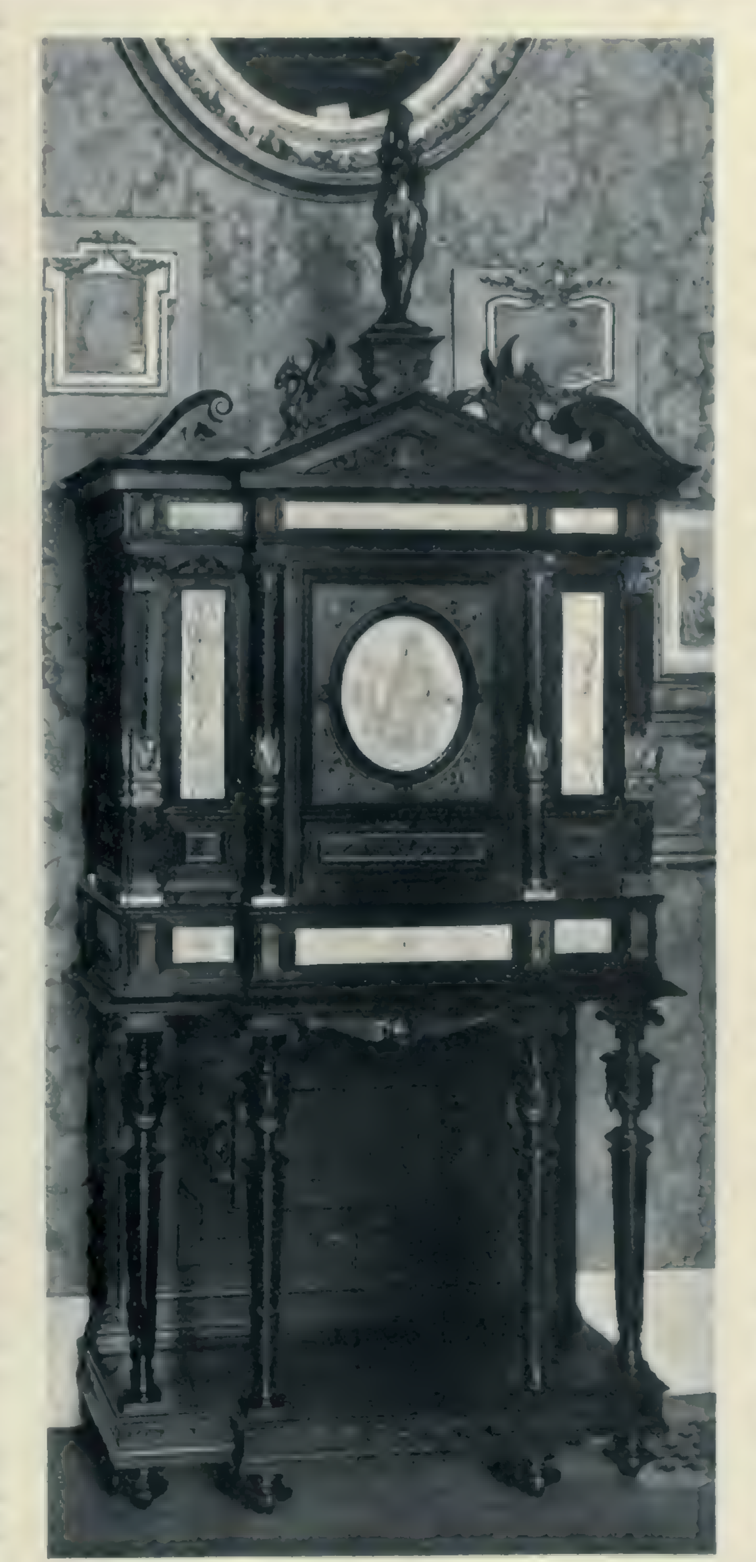


FOND DE SCÈNE. PAPIER PEINT. ÉPOQUE DU SECOND EMPIRE.

impérial au milieu des fleurs. Les dessus de panneaux s'agrémentent de naïades couronnées de fleurs de nénuphar et s'ébattant parmi les plantes aquatiques. Des écussons aux initiales de l'Impératrice s'ornent de figurines dans des rinceaux et il y a partout, naturellement, des enroulements de feuilles d'acanthe autour des vases, des mascarons et des bas-reliefs représentant des combats de myrmidons.

Le salon bleu se différencie des autres en ce que dans les panneaux sont peints les portraits des dames d'honneur les plus reluisantes de S. M. : la duchesse de Morny, la princesse Anna Murat, duchesse de Mouchy, la comtesse Waleska, la marquise de Cadore, la duchesse de Malakoff et la duchesse de Persigny. Les portraits sont dûs au pinceau d'Edouard Dubufe. Enfin l'ornementation est enrichie de figurines en camaïeu bleu sur bleu ou dorées et, dans les panneaux et les cartouches des portes, de figurines en camaïeu brique.

Le mobilier était à l'avenant, le mobilier de fond, du moins, car l'on ne peut imaginer que les meubles volants n'étaient pas ceux qui faisaient alors fureur, les mêmes qui ornaient le salon de famille de Compiègne et les appartements de Saint-Cloud, ces canapés et ces fauteuils crapaud, ces causeuses en S à deux ou trois places, ces poufs de damas bouton d'or ou cerise capitonnés, à grandes franges de soie, si confortables et qui nous sont revenus d'Angleterre recouverts de cuir ou de chintz.



(Phot. Lib. de France)
Cabinet incrusté d'ivoire et de pierres de couleur, par P. V. Galland

« Dans cet intérieur qui lui plaît, l'Impératrice seule a tout choisi, tout commandé, — dit Henri Clouzot dans l'excellente évocation qu'il vient de nous apporter de cette époque si rapprochée de nous et cependant si lointaine déjà — suivant ses idées, ses dessins, combinant les nuances, plaçant et déplaçant les meubles, avec une passion qu'on ne retrouve si près du trône que chez une reine de la main gauche, l'aimable Pompadour.

« Sa place favorite est un fauteuil capitonné et bas, à contre-jour, près de la cheminée et du côté de la porte d'entrée. Elle écrit sur ses genoux, abritée par un paravent de soie verte, ayant à sa gauche une petite table en bois noir à étagère, à sa droite une petite table-bibliothèque ronde à casiers, avec des livres familiers. Un large canapé faisant face à la cheminée, une table-bureau Louis XVI rehaussée de bronze, deux tables recouvertes d'un tapis en reps bordé de tapisserie par les mains impériales, forment une redoute carrée au milieu de la pièce. Près de la seconde fenêtre, une grande table, chargée d'albums, de papiers, de boîtes d'aquarelles, sert à la souveraine pour ses dessins d'arrangements mobiliers. Elle est isolée par un para-

vent en bambou doré couvert de lierre, émergeant d'une jardinière fleurie. Dans l'entre-deux des fenêtres, une vitrine renferme des souvenirs intimes. Dans les angles, deux torchères en bronze, supportées par des figures de femmes; à droite et à gauche de l'entrée du petit salon, des bibliothèques pleines de livres rares n'était point en argent... une large toilette à coiffer tout en dentelle garnie de nœuds sur un transparent de soie bleue, où s'étalait un magnifique nécessaire en vermeil, souvenir de la reine Hortense ; des tables, des sièges de toute forme, des porte-manteaux mobiles pour accrocher les toilettes, tout le luxe, tout le confor-



Bahut.

et précieux; une statuette en marbre, *l'Etoile*, sur la cheminée; une grande horloge à gaine en bronze doré; deux grands vases chinois en bronze garnis de plantes vertes, cent autres jolis objets achèvent de donner au décor un cachet pittoresque et quelque peu confus ». (1)

Le cabinet de toilette de l'impératrice était « une vaste pièce éclairée par trois grandes fenêtres, donnant sur un balcon. Il était entouré de hautes glaces qui se reflétaient les unes dans les autres. Des lavabos, une baignoire dissimulée sous les lavabos et qui table d'une femme élégante et soignée s'y trouvait réuni. Une grande corbeille, capitonnée de satin blanc, que les dames de la Halle avaient apportée pleine de fleurs à l'impératrice le jour de son mariage et à laquelle elle tenait beaucoup, servait à déposer le linge et les différents objets de toilette.

« En 1868, l'Impératrice se trouvant un peu à l'étroit dans son cabinet de travail, dont l'installation lui plaisait mieux que le reste de ses appartements, avait fait reporter le cabinet de toilette au-delà de sa chambre à coucher, et avait fait arranger l'ancien en un ravissant salon beaucoup plus vaste que le cabinet de travail,

(1) Henri Clouzot. *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif sous le Second Empire.*

orné dans le goût moderne et rempli de merveilles artistiques

« La chambre à coucher de l'Impératrice avait un caractère différent du reste de ses appartements, dont le luxe et l'élégance intime portaient la trace de sa personnalité. C'était bien une chambre de souveraine : une chambre d'apparat, immense sous les lourdes moulures dorées du plafond qui encadraient d'anciennes peintures allégoriques. Le lit drapé de riches étoffes, élevé sur une estrade, ressemblait plutôt à un trône disposé pour le défilé d'un peuple au jour de la naissance d'un fils de roi, qu'à l'asile fait pour le repos. On y voyait la rose d'or que le Souverain Pontife Pie IX avait envoyée à l'Impératrice au moment du baptême du prince Impérial, dont il était le parrain, la reine de Suède étant marraine... ». (1)

A Compiègne, le cabinet de travail de l'Impératrice « était une vaste pièce placée entre la chambre à coucher de l'Impératrice et le cabinet de l'Empereur avec lequel il communiquait directement. La décoration avait été dirigée par l'Impératrice elle-même avec le goût artistique que l'on reconnaissait dans toutes ses installations personnelles. De merveilleuses tapisseries s'encadraient dans les boiseries. C'étaient les scènes bibliques de la vie d'Esther avec les personnages vêtus à la manière orientale des princes des *Mille et une Nuits*. De grands bahuts de laque de Coromandel, des meubles d'une réelle élégance ornaient l'intérieur de cette pièce ». (2)



(Phot. Lib. de France)
Console en bronze, exécutée par Dalou pour Mr de Païva.

***

Dans la *Chronique de Paris* se trouve une description aussi caractéristique que minutieuse de l'hôtel qu'habitait Rachel, rue Trudon, parmi des jardins délicieux et paisibles. « C'est une retraite mystérieuse et calme au milieu de ce quartier populeux qui commence à la Chaussée d'Antin et finit à la Madeleine.

« Des tapis moëlleux cou-

(Phot. Lib. de France)
Meuble d'appui en bois noir, orné de bronzes et d'incrustations, par Winckelsem (1861).

(1) Mme Carette, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*.

(2) Mme Carette, *Ibid.*



(Phot. Lib. de France)
Candélabre par Barye.

« Le salon de la grande actrice mérite une description particulière. C'est une belle et vaste pièce au premier étage. Un magnifique lustre en bronze, étincelant de dorures et soutenu par les bras enlacés de petits amours en argent galvanisé ; une cheminée en marbre capricieusement fouillé ; deux candélabres d'un dessin merveilleux, et une pendule énorme figurant le globe terrestre, tels sont les premiers objets qui frappent le visiteur curieux. Le meuble est en damas de soie rouge. Dans un coin de ce salon, dont la richesse et le goût surpassent tout ce que l'imagination des poètes a rêvé, on voit jouer un enfant de quatre à cinq ans, remarquable par l'intelligence, la sagesse, la vivacité et l'esprit... »

Enfin, dans la chambre à coucher, bien que les bienséances fassent un devoir de n'y point pénétrer, l'on peut voir... ou entrevoir un lit, auprès duquel celui de Louis XIV, à Versailles, n'est ni plus riche ni plus majestueux et un admirable coffre en Boule, à compartiments de vieux Sèvres, orné de merveilleuses peintures, que le chroniqueur a l'impression

vrent l'inutile mosaïque du vestibule et s'étendent sur l'escalier ne laissant aux deux côtés que deux étroites lisières, de façon qu'on puisse admirer le marbre éclatant des marches et des paliers. Cet escalier est une merveille. La rampe en est artistement travaillée; une charmante coupole de verre dépoli, enrichie de délicieuses arabesques dans le goût de l'Alhambra, ne laisse filtrer dans l'intérieur des appartements qu'une lumière mate et doucement tamisée. De magnifiques vases remplis de fleurs naturelles, renouvelées sans cesse, réjouissent l'œil et répandent de suaves parfums.

« A l'entresol, à gauche, s'ouvre une élégante salle à manger, et, à droite, une espèce de parloir ou Mlle Rachel reçoit ordinairement ses plus intimes amis, où l'on prend le thé, où l'on joue, — car Mlle Rachel a aimé le jeu *jadis*. Le *confort* le plus exquis — nous sommes bien forcés d'employer ce mot à nos voisins d'outre-Manche, — règne dans ce petit salon d'attente, dans cette pièce interdite aux profanes. Les divans sont discrets, les fauteuils ne crient pas, les tentures sont épaisses. On remarque sur une longue table d'ébène une collection de poignards dont pas un n'affecte la forme classique.



(Phot. Lib. de France)
Coupe de Lesseps, par Fannière frères.
(Musée des Arts Décoratifs).

d'avoir vu ailleurs. Où ? Il ne le dit pas, mais c'en est assez pour que nous puissions nous faire une idée de ce qu'était, il y a soixante-quinze ans, l'installation d'une grande et justement glorieuse tragédienne.

D'un article, enfin, de M. Jules Bertaut, où celui-ci avait reconstitué, d'après des documents de l'époque, « le mobilier de Monsieur Scribe » il ne me paraît pas inutile de faire ici quelques extraits.

L'illustre auteur dramatique aimait à s'entourer, s'il faut en croire le *Mercure de France*, « de meubles mignons, disposés mignonnement dans l'appartement mignon d'un petit hôtel mignon ». Cela ne nous semble-t-il pas aussi étrange que d'avoir vu Emile Zola, l'auteur des truculents et ultra-modernes et ultra-scientifiques *Rougon-Masquart*, vivre rue de Bruxelles, en plein Paris de la quatrième République, dans un hôtel encombré des caves au grenier de meubles gothiques ou Renaissance, d'objets religieux, authentiques ou non ? M. Scribe, en tout cas, lui avait donné l'exemple.

« L'antichambre est vieux style, déclare un rédacteur de la *Sylphide* ; elle est décorée de beaux vitraux qui ne laissent passer qu'un jour parcimonieux. Un grand bahut moyen âge et un beau coffre à bois en sont l'ornement principal... Tout cela est sombre et sévère, mais poussez la porte du salon, du cabinet de travail, de la chambre du maître du logis, et, aussitôt, quel éblouissement ! » — La belle harmonie, le luxe raisonné, le caprice élégant, voilà les traits caractéristiques de l'intérieur de M. Scribe, d'après les journaux contemporains.



(Phot. Lib. de France)
Collier de style antique.



(Phot. Lib. de France)
Boucles d'oreille de style antique, or et lapis lazuli.

Dans le salon, continue M. Bertaut, les rideaux ouatés et doublés en soie se croisent de doubles rideaux en tulle et en mousseline brodée, au bord desquelles joue une haute frange de soie, et des rubans de taffetas les relèvent au lieu d'embrasses.

Une grande table carrée dont le bois est semblable à celui des meubles est couverte de velours tendu. Là sont réunis des livres et des albums, une petite pendule, une écritoire, des curiosités. D'autres petites tables dispersées çà et là, en bois de rose, en acajou et bois du Japon, mettent de la diversité au milieu d'un solide ameublement composé de six grands fauteuils couverts en velours jaune d'Utrecht et d'un canapé d'importance sur lequel s'étalent trois gros coussins de velours jaune à filets noirs.

Le plafond, en forme de tente, est tendu de toile de Jouy et a des plis formant comme des rayons qui vien-

nent tous aboutir au centre d'où pend un lustre en bois doré, « sculpté par les pâtres du Tyrol ».

Sur la cheminée une pendule représentant une Léda en bronze doré, style rocaille, avec deux flambeaux même bronze, même rocaille. Une portière de lampas, doublée et ouatée comme les rideaux, sépare le salon de la chambre à coucher. Celle-ci est mignonne, en effet, toute tendue de toile de Jouy, avec son secrétaire Empire à colonnes d'acajou, sa commode de même style et sa toilette à la Gramont qui s'étale entre les deux fenêtres.

La pendule est un temple grec en albâtre, sous globe, entouré de deux flambeaux dorés et d'une multitude de petites curiosités du dernier siècle, boîtes à poudre, tabatières, montres, breloques et miroirs minuscules.

Le cabinet de travail est imposant. Il est décoré de bibliothèques en acajou. Les rideaux des fenêtres sont en perse dont le fond blanc est semé de bouquets noirs. Des bustes de Démosthène, de Molière, de Racine, de Corneille et de Voltaire ornent les murs. La table de travail est massive comme une table de notaire; le fauteuil de bureau, garni de maroquin vert, est à tête de lion et à pieds de griffe.

Une boiserie de teinte gris clair couvre les murs de la salle à manger. Les dessus de portes, peints à l'huile, représentent des natures mortes, des lièvres, des perdrix, des canards sauvages et des faisans. Les rideaux et portières sont en coutil gris, à bandes et franges vertes. Aux deux bouts de la salle, deux dressoirs à battants de glaces. A travers leur transparence, on aperçoit un service, des cristaux, de l'argenterie et quelques faïences de prix. La table est solide, là aussi. C'est une table à gros pieds de griffon, « épaisse de quatre doigts ». Pas de chaises alentour, mais douze bons fauteuils (façon chaises curules) en bois de palissandre, recouverts de cuir de Russie, couleur écrue.



(Phot. Lib. de France)

Poupée, vers 1860.

Quelle évocation précieuse dans sa précision ! N'avons-nous pas connu, dans notre enfance, de ces intérieurs de gros bourgeois français, meublés et décorés de la même manière, avec cette absence... relative d'originalité et de goût, de raffinement et d'art, dans le sens où nous entendons aujourd'hui ce mot, c'est-à-dire, en l'appliquant à tant de choses où il n'a que faire, de ces appartements cossus, confortables, sérieux où tout parlait d'une vie proportionnée aux moyens matériels et à la mentalité des gens qui y vivaient, sans rien de superflu, surtout sans l'apparat et la parade de l'espèce de snobisme qui a aujourd'hui tout envahi ? C'est dans de tels intérieurs qu'ont vécu nos pères et nos grands-pères et cela ne valait-il pas sinon mieux, tout autant, du moins, que les intérieurs des premières années de la Troisième République, encombrés de meubles en peluche et en bois doré, de chevalets drapés d'étoffes anciennes, de pianos recouverts de vieux ornements d'église et envahis de bibelots prétentieux de toutes les époques et de tous les pays ? Le mobilier de M. Scribe... mais il est délicieux, en somme, il a un charme incontestable et il n'est pas, à tout prendre, de pire goût que bien des mobiliers d'aujourd'hui...

⁂

Visitons maintenant l'ancien hôtel bâti avenue des Champs-Elysées par Manguin et Paradis pour Mme de Païva.

Voici d'abord le grand vestibule au large banc de repos de marbre rouge, aux quatre portes majestueuses que couronnent des frontons de pierre blanche de liais avec des médaillons de bronze doré de Picault représentant des fables de La Fontaine.

Voici le fameux escalier d'onyx, avec son lampadère de bronze monumental, la somptuosité de ses marbres précieux qu'ornent à la hauteur du palier du premier étage, les statues en marbre, grandeur naturelle, de Dante, de Virgile et de Pétrarque et, au sommet, dans quatre médaillons, des figurines peintes de Rome, de Florence, de Venise et de Naples.

Voici le grand salon, ou salon des Griffons, dont la principale garniture est constituée par quatre consoles en bronze doré à table d'onyx avec deux figures de bronze de Dalou et au-dessus, quatre toiles de Levy, de Delaunay, de Comte et de Boulanger. Le plafond, de Baudry, complété par quatre voussures allégoriques, représente *Le Jour chassant la Nuit*. Le lambris est de chêne sculpté dont les panneaux sont séparés les uns des autres par des colonnes incrustées de lapis lazuli; des ornements rose et or les rehaussent. Un grand bas-relief, *la Danse des Amours*, dans un jardin planté de lauriers, et deux figures, *la Musique* et *l'Harmonie* par Delaplanche enrichissent la cheminée.



(Phot. Lib. de France)

Poupée, vers 1860.



(Phot. Lib. de France)

Poupée, vers 1860.

La cheminée monumentale de la grande salle à manger est dûe à Dalou. Des satyres tenant un instrument de musique primitif supportent le manteau sur lequel se déroule un bas-relief en bronze *la Chasse*, par Jacquemart. Sur la tablette sont couchées deux lionnes de marbre, également par Jacquemart. Au-dessus, sur une console engagée, se détachant dans un médaillon creux entouré de guirlandes de fruits, *la Jeune Fille aux raisins* de Dalou; enfin, là-haut, couronnant le tout, un aigle plane emportant dans ses serres un lapin pantelant.

Le fond du salon de musique s'arrondit en niche face à la fenêtre et montre une *Vénus sortant de l'onde* par Picou. La même tenture de broché rose que dans le grand salon recouvre les murs; les boiseries ont des pilastres d'onyx et l'on y voit peints des médaillons toujours allégoriques du même Picou.

Des vitraux garnissent les fenêtres de l'antichambre du premier étage ; les boiseries sont de la plus grande richesse ; les panneaux des portes ont des médaillons de bronze représentant Psuké, Egeria, Munditia, Luxus, Pandora, Scientia, Sapientia et Minerva. Il y a encore des urnes de marbre rouge et des médaillons d'onyx ornés de lauriers d'or.

La grande chambre de toilette a une cheminée monumentale de Carrier-Belleuse. La salle de bain, de style oriental, est carrelée d'onyx et de marbre précieux; la cheminée est en onyx, les glaces ont des cadres formés de colonnes d'agate et de marbre de Paros, les robinets de la baignoire de marbre surmontée d'une glace sont de bronze ciselé et doré.

Les murs de la grande chambre à coucher sont divisés en panneaux par douze colonnes à chapiteaux sculptés; le plafond à caissons retombants, fleuris et armoirés, peints de vignettes et de guirlandes est d'une somptuosité écrasante. Une cheminée monumentale de Carrier-Belleuse en fait le principal ornement.

Enfin dans la bibliothèque, la cheminée est en marbre noir incrusté de lapis, avec deux statues en bronze de Dalou, deux figures ailées, les ailes retombant le long du corps et tenant l'une un livre, l'autre une branche de laurier ; les portes sont enrichies de plaquettes représentant les *Arts*, avec quatre chimères également de Dalou.



(Phot. Lib. de France)
Bureau de dame, en marqueterie, orné de bronze et porcelaine, par Durand 1855)

Par contre, dans *Charles Demailly*, Edmond et Jules de Goncourt décrivent une salle à manger « tout en marbre blanc, coupée de plastres avec des chapiteaux et une frise en bronze vert » du meilleur goût, d'un goût assez exceptionnel à cette époque (1859). « Les buffets étaient de marbre et reposaient sur des vautours de bronze vert que le sculpteur Louis avait signés de son nom, de sa force et de son style. Aux deux extrémités de la salle, deux mufles de bronze vert laissaient tomber le bruit d'une eau jaillissante dans deux vasques de marbre blanc, où nageaient des fleurs des tropiques.

« On mangeait sur un service de blanc de Saxe, fleur d'orge. La Crécy avait pour la porcelaine le goût de la vieille Espagne; elle ne pouvait souffrir que la porcelaine blanche : blanc de Saxe, blanc de Sèvres ou blanc de Chine ». (1)

Dans le même temps, un des personnages de *Chérie*, « recevait ses amis dans un petit salon octogone, aux murs et au plafond tendus de satin et où ne se voyait pas un seul bibelot, mais où le mobilier, fabriqué par le premier tapissier de la capitale, était un pur chef-d'œuvre dans l'ordre de ces mobiliers du XIXe siècle.

(1) Edmond et Jules de Goncourt. *Charles Demailly*.



(Phot. Lib. de France)

PALAIS DE COMPIÈGNE. LIT DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE.


Feuille d'éventail, par Ferrogio. (Phot. Lab. de France)

qui ne sont que capitonnage et rond et mol contournement d'étoffe, que n'arrête et ne termine jamais la bordure sèche d'un bois.

« La tenture dont elle l'avait fait habiller, ce petit salon présentait une série de panneaux brodés sous la direction de Worth, et qui, disait-on, lui avait coûté 60.000 francs

« Dans ce milieu tout moderne, il se trouvait cependant un meuble d'un très joli goût d'invention, une jardinière se pliant et se repliant, à la façon d'un petit paravent, et dont la caisse très basse apparaissait surmontée et enclose de hautes baguettes de cuivre doré, contre lesquelles, tout l'hiver, étaient palissadés les plus beaux camélias » (1).

Nous retrouverons, vers 1880, chez l'héroïne de *Mensonges*, un meuble du même genre ou à peu près du même genre.

⁂

Il faut se garder de juger uniquement une époque ou de s'en faire une idée par les grandes œuvres d'art qu'elle a produites ; s'il est vrai que l'étude de celles-ci permet d'en recréer l'atmosphère idéale, supérieure, il n'est pas moins vrai que l'étude des mille menus objets au milieu desquels vécurent leurs jours les hommes et les femmes qui vivaient alors, ouvre à l'imagination des horizons moins vastes, certes, et moins exaltants, mais dont la contemplation facilite singulièrement la recréation ou seulement l'évocation de l'atmosphère vraie qu'ils respirèrent.

En ce qui concerne, par exemple, le second Em-


(Phot. Lab. de France)
Collier de style étrusque, or et lapis lazuli.

(1) Edmond de Goncourt : *Chérie*.

pire, n'est-il pas d'un intérêt très réel de jeter un regard sur toutes ces choses que ne vivifie, hélas ! ni une grande pensée d'artiste, ni une grande force d'invention personnelle, mais qui sont comme la menue monnaie de l'art d'un temps, et qui ajoutent à l'idée que nous nous faisons de ce temps une précision qui est loin de manquer de charme. Je songe, en écrivant ces lignes, à ces vieilles armoires des maisons familiales où les caprices de la mode ont relégué tout un amas de bibelots, d'objets usuels, de reliques que l'on ne peut s'empêcher de toucher avec mélancolie en songeant au plaisir qu'elles ont dû faire, qu'elles n'ont pas manqué de faire alors que ceux-là étaient pleins de vie à qui elles ont été offertes, dans toute leur fraîcheur, dans toute leur nouveauté, toutes fraîches sorties des mains des artisans qui les avaient façonnées et des boutiques où il était seyant et bien porté alors de s'en approvisionner.



Paravent bois et bronze. Collection Thiers (Musée du Louvre).

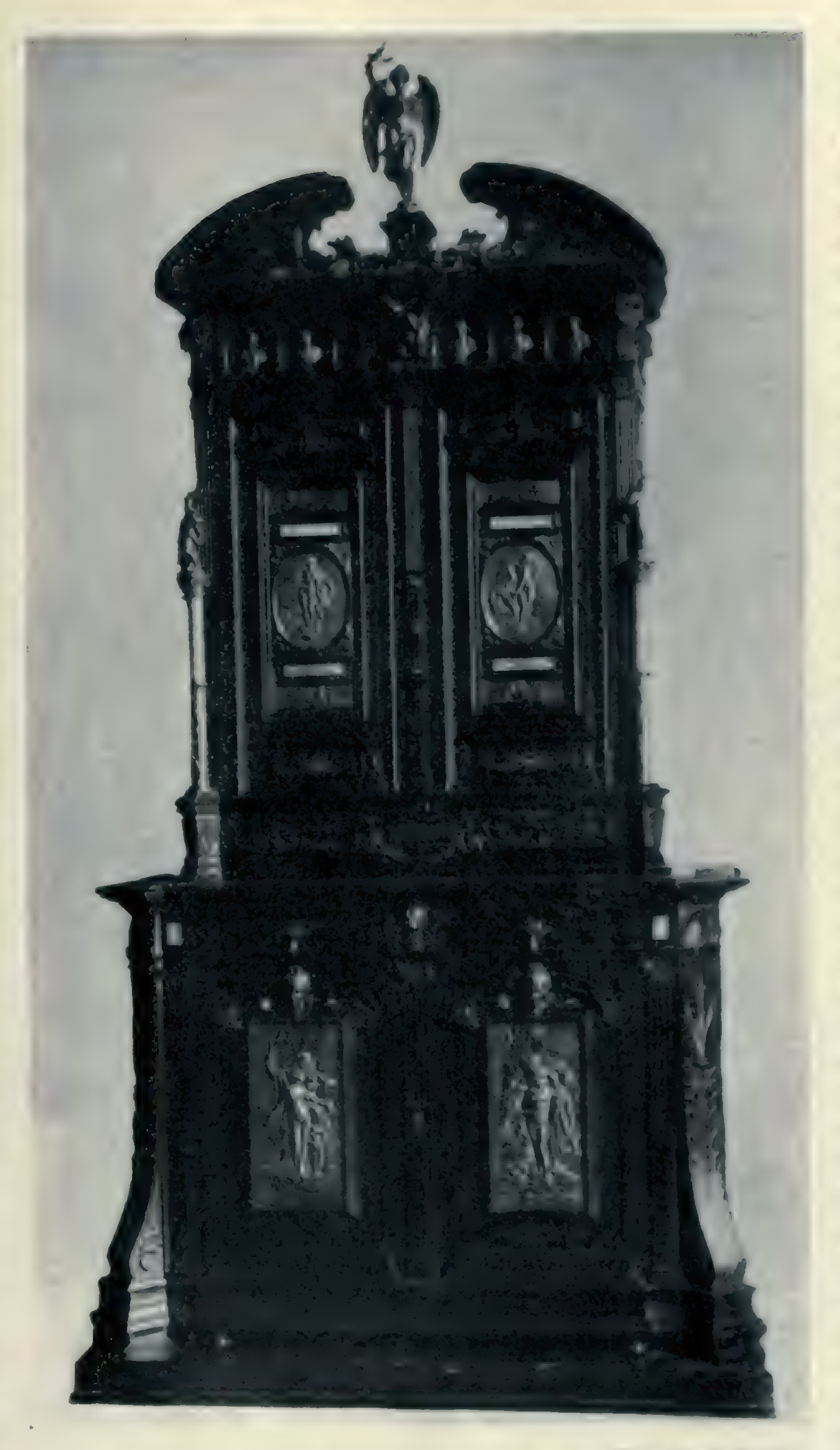
Le hasard m'a mis entre les mains, il n'y a pas très longtemps, une liasse de « vieux papiers » — oh ! pas très vieux, puisqu'ils ne dataient encore que de l'année terrible — lesquels bien que ne contenant aucune révélation sensationnelle sur les événements tragiques que vécut alors la France, m'ont semblé dignes cependant d'être feuilletés, ne serait-ce que pour le parfum discret et évocateur qu'ils exhalent.

C'est le « Procès-verbal de reconnaissance et d'inventaire des objets de tous genres reconnus devoir appartenir au domaine privé de Leurs Majestés Impériales » Napoléon III et l'Impératrice Eugénie, procès-verbal dressé, au Palais des Tuileries, par les Délégués de la Commission de liquidation de l'ancienne liste civile et du domaine privé, du 3 décembre 1870 au 25 janvier 1871, date où tous ces objets retirés successivement des appartements et du vestiaire de l'Empereur, des appartements de l'Impératrice, de son « atelier de peinture et pièces à la suite » et des appartements du prince impérial, se trouvèrent transférés et mis sous scellés dans une salle dite « du vermeil et de l'argenterie », au cinquième étage du Pavillon de Flore.

Dans cette sèche nomenclature de quatre-vingt-dix pages en grand format ne figurent aucune pièce précieuse, aucun article de vraie valeur, artistique ou autre, et c'est justement ce qui en a fait à mes yeux et en fera, je l'espère, aux yeux de mes lecteurs, tout le charme. Car ce n'est pas le décor d'apparat, vu et connu de tous les contemporains, où se montrait la famille impériale, que cette nomenclature nous aide à reconstituer, mais le décor intime, peuplé des mille objets familiers, des mille souvenirs, des mille riens personnels parmi lesquels vivaient quotidiennement les hôtes des Tuileries.

Dans les appartements de l'Empereur on trouva, par exemple : un aigle de drapeau en bronze doré, embrassé par Napoléon I[er] le jour des adieux, à Fontainebleau ; une main de l'Impératrice sculptée en marbre blanc ; un album de musique (ouverture de la Marche des Impériaux de la tragédie de *Jules César* par Hans de Bulow) ; une pipe en écume représentant l'empereur et le prince impérial ; une fontaine en argent offerte à Napoléon III par la reine Pomaré ; une épée-poignard à lame damasquinée donnée à l'empereur par la comtesse de Montijo ; une canne en jonc à béquille de cristal de roche, ornée de pierres fines, présent de l'Impératrice Catherine à Frédéric II ; une boîte en fer blanc contenant de l'eau du Jourdain ; un plan en relief de Jérusalem ; un cierge de la première communion du prince impérial ; une caisse en cuir noir contenant le costume

de chevalier de la Jarretière; un dessin au crayon noir, représentant une tête d'homme et signé: Joséphine; un plan en relief du château de Ham; une photographie du prince impérial dans son berceau..., et des boîtes et des écrins de médailles, et des adresses et des diplômes, et des vases et des cartes, et des services à thé et à café; et des centaines d'objets disparates, de toutes provenances et de tous styles, des albums de photographies, des gravures, des plans, des portraits de souverains, toute espèce de cachets, de presse-papiers, d'encriers, de portefeuilles et de porte-monnaie... et une collection de figures de militaires français et étrangers en plâtre peint, parmi lesquelles deux soldats prussiens, un bavarois, deux wurtembergeois, un cuirassier blanc, un marchand russe, une femme russe, cinq soldats et paysans russes, et, dans deux boîtes d'acajou et de



(Phot. Lib. de France)

P. Mauguin. Cabinet ébène, lapis et bronze doré (Musée des Arts Décoratifs).

cuivre jaune recouvertes d'une housse en cuir jaune, les décorations et plaques de l'empereur avec cette mention si touchante au-dessus de la place où se trouvaient celles de France: « Deux plaques et deux décorations manquent, emportées par l'empereur ».

La nomenclature des « Souvenirs intimes de Napoléon Ier et de sa famille » occupe plus de huit pages. L'on y voit mentionnés: un paroissien ayant appartenu à Madame Mère et une tabatière noire avec le portrait de Madame Mère, renfermant des cheveux de la princesse Pauline; une lorgnette en or, à brisures, ayant appartenu au duc de Reichstadt: un paquet de mouchoirs ayant appartenu à Napoléon Ier; une bague en or avec une dent de Michel de Montaigne; une carte de visite de von Gœthe; la capote grise de Marengo et l'écharpe portée par Bonaparte à la bataille des Pyramides; un buvard

en maroquin orné d'une peinture sous verre représentant un bandit espagnol peint par la reine Hortense; une sabretache de velours bleu à broderie d'or, provenant de la garde-robe du prince Eugène ; deux épaulettes en or et la garniture de boutons, grenades et plaques, de la capote grise que portait l'empereur à la bataille de Waterloo; quantité de breloques, de tabatières, de bibelots, d'objets en cheveux, de miniatures, de bonbonnières, de couteaux de poche, de pièces de porcelaine et de cristal...

Chez l'impératrice, les délégués inventorièrent les *Contes de Perrault*, *le Paradis perdu* en espagnol, une *Imitation de Jésus-Christ*, *le Mémorial de Sainte-Hélène* et *les Chansons populaires du Piémont*; des photographies du Schah de Perse, de Mme Carette, de la princesse de Metternich, des demoiselles d'Albe, de la famille royale d'Espagne, du sultan de Turquie, d'Adb-el-Kader, de la princesse Bacciocchi; une miniature du prince impérial et de son ange gardien dans un cadre de velours; un œuf sur lequel est représenté le combat de Malakoff ; deux haltères en granit avec poignée d'argent, une bombe Orsini saisie le 14 janvier 1858, deux paires de souliers en satin ayant appartenu à la reine Hortense et à l'impératrice Joséphine...

Enfin, dans les appartements du « petit prince » · des statuettes de la Sainte Vierge et de l'Enfant Jésus un monument de carton peint figurant le dôme des Invalides, voisinant avec des oiseaux empaillés, des jeux de géographie et un bâtiment à trois mâts dans sa cage de verre; un reliquaire contenant des reliques de Sainte-Eugénie, et le brassard de sa première communion avec « un arc en bois des îles », un rateau et deux binettes en acier à manche d'érable... et trois chapeaux d'été en soie blanche et deux chapeaux noirs, et une cantate dédiée au prince par Pellegrin et des pieds de daims tirés à Fontainebleau et à Compiègne, et les ordres et décorations du prince.

(Phot. Lib. de France)
Petite glace en bronze doré. Palais de Compiègne.

Les meubles sont peu nombreux ; mais que leur description est donc évocatrice ! Qu'elle peint bien le goût de ce temps ! Ce sont des chaises, des fauteuils, des poufs recouverts de tapisserie et de satin rouge avec franges en soie à boules, des étagères en bois noir et bronze aux tablettes marquetées d'écaille et de cuivre avec galeries à jour, un guéridon trépied en bambou dont le dessin est fait d'une coupe en porcelaine de Chine, des tables à pieds de bambou doré couvertes en tapisserie et agrémentées de franges; ce sont des tabourets en bois noir et or, une chaise prie-Dieu en chêne sculpté garnie de velours bleu; enfin un écran en bois doré et sculpté dont le fronton porte la croix de la Légion d'Honneur et la feuille

est faite d'une tapisserie à la main agrémentée d'un bouquet de roses et d'un aigle brodé en relief.



(Phot. Lib. de France)
« Nouveau steeple-chase ». Lithographie en couleurs, par Morlon.

Est-il nécessaire d'insister et n'en ai-je pas assez dit pour donner une idée de ce qu'était sous le Second Empire, le goût de l'arrangement intérieur ? L'exemple que donnaient alors le souverain et surtout la souveraine, les hauts personnages de la Cour, les représentants de la grande finance et de la grande industrie, les grands parvenus à qui l'extraordinaire prospérité commerciale et industrielle d'alors permettait de rivaliser avec les fortunes de la véritable aristocratie, cet exemple était suivi par les classes bourgeoises et par les classes moyennes. Renaissance et Louis XVI, voilà les deux pôles entre lesquels oscille l'aiguille du goût français. Dans les palais impériaux, dans les hôtels de la plaine Monceau, dans les somptueux appartements des somptueuses maisons de rapport que l'on bâtissait à travers tout Paris, transformé, élargi, développé, aéré, enrichi par la réalisation du plan d'Haussmann, tout comme dans les maisons et les appartements plus modestes, se faisait jour une folle passion de faux luxe, de faux style, de richesse ostentatoire et factice. La manie de l'encombrement, le délire du bibelot sévissait dans toute la France ; le dilettantisme, l'amateurisme s'excitait sans cesse sur de nouvelles pistes, à l'affût de nouveautés exotiques. Comme au XVIIIe siècle, la mode fut un moment des meubles et des objets chinois ; l'on exécuta, en vrai ou en faux, des mobiliers de laque agrémentés de pitoyables bronzes Louis XV ou Louis XVI ; l'ornementation des tables, des armoires, des sièges se surchargeait de plus en plus des éléments les plus disparates et les plus hétéroclites. Le sens si français de la mesure, des proportions s'oblitérait de plus en plus. Aucune logique ne présidait plus à la composition d'un ensemble décoratif ; durant quelque temps, la vogue régna des bois de sièges faits de torsades, de cables d'or et l'on vit des poufs capitonnés occuper, sous le lustre, le centre des « salons de compagnie », énormes, rebondis, soutenus par des piétements de torsades. L'on vit

(Phot. Lib. de France)
Bal à Asnières. Lithographie en couleurs, par Morlon.



(Phot. Lib. de France)
Lit de Madame Valtesse, par Lièvre. (Musée des Arts Décoratifs).

des chiffonniers en bois de rose où se mélangeaient des panneaux de porcelaine peinte de sujets aussi sentimentalement niais que puérilement et minutieusement exécutés, avec des motifs de bronze, de faux bronze chinois Louis XV. L'on vit des chaises de minces bambous dorés garnies de pelotes volumineuses de capitons en damas ; le fameux treillis de bambous dorés garni de plantes grimpantes s'échappait de toutes les jardinières, à l'imitation de ceux que l'impératrice avait inventés. Rien de plus artificiel, rien de plus enfantin. Et dire que quarante ans s'étaient à peine écoulés depuis le temps où Percier et Fontaine, les Jacob, les Odiot, les Thomire créaient tant d'œuvres exquises et grandioses, relativement sobres à côté de ce qui se faisait entre 1850 et 1870, et d'une si précieuse perfection de travail !

CHAPITRE III

L'Orfèvrerie du Second Empire : Froment-Meurice. Poussielgue-Rusand. Armand Caillat. Viollet-le-Duc. Vechte. Christofle. Duponchel. — La Bijouterie : Gueyton. Fontenay. Massin, etc.

Parmi les œuvres les plus remarquables et les plus importantes qu'a produites l'orfèvrerie française de 1848 à 1870, celles de Froment-Meurice occupent le



(Phot. Lib. de France)
Encoignure par Reiber, Grohé et Christofle. (Coll. A. Bouilhet)

premier rang. Le surtout du duc de Luynes en argent repoussé avec sa grande pièce de milieu représentant le globe terrestre supporté par quatre figures de sirènes et surmonté par un groupe unissant Cérès, Bacchus et Vénus, tandis que des génies ailés, voletant autour de la sphère entourée des signes du Zodiaque, représentent l'Amour et l'Abondance, avec ses deux candélabres dont trois bacchantes dans l'un, trois danseuses dans l'autre supportent les branches lumineuses, avec ses deux compotiers portés par des groupes d'enfant — toute la sculpture était dûe à Jean Feuchères — cette œuvre capitale, si elle n'était point *moderne* dans le sens où nous entendons aujourd'hui ce mot, sens assez vague, d'ailleurs, témoigne d'une imagination abondante et d'une science technique incomparable. De Froment-Meurice il faut citer encore : l'épée du général Cavaignac et les pièces d'orfèvrerie chryséléphantine, la *Bacchante* d'après le modèle de Pradier et la *Toilette de Vénus* d'après celui de Feuchères, et le berceau du prince impérial, offert par la Ville de Paris, et le dessus de cheminée pour l'Hôtel de Ville d'après ceux de l'architecte Baltard, pièces d'une magnificence un peu excessive peut-être, mais dont l'exécution en matières précieuses pouvait rivaliser avec les créations du passé les plus achevées, et la pendule monumentale en pierre du Jura et bronzes dorés, avec deux figures couchées en ivoire qu'avait modelées le sculpteur Carlier, et la coupe et les candélabres en cristal de roche et argent exécutés pour Napoléon III et que l'on peut voir au Musée des Arts décoratifs, et l'aiguière du duc de Montpensier, et la toilette de la duchesse de Parme.



Le salon de Maurice Cottier. Aquarelle de Bourgoing. (Phot. Lib. de France.)

L'orfèvrerie religieuse se renouvelait en même temps grâce à l'initiative de Poussielgue-Rusand et de ses collaborateurs, Léon Cahier, Viollet-le-Duc, Geoffroy-Dechaume et à celle d'Armand Caillat de Lyon « Alors ce fut dans les églises, dans les sacristies dans les chapelles de châteaux envahies par l'orfèvre-

rie aimable, coquette, mignarde, théâtrale, d'un caractère mondain et fade qui avait été à la mode au XVIII[e] siècle, un changement à vue. Plus de ces ostensoirs aux formes compliquées et bizarres, plus de ces ornements tourmentés, plus de ces anges dont l'extase évoquait moins de pensées religieuses que de profanes langueurs d'amour ». (1) Viollet-le-Duc, dans ses compositions d'orfèvrerie religieuse, s'efforçait de remettre en honneur la flore de nos régions et, suivant en cela l'exemple si fécond des artisans du moyen âge qui en avaient su tirer un si riche et si divers parti, en composant tant d'ornementations grandioses ou exquises, il tentait d'en faire revivre les agréments et la beauté. L'exposition des nombreux dessins d'orfèvrerie signés de sa main, qui eut lieu après sa mort au Musée de Cluny, témoigna de l'abondance de son imagination, de son amour du détail savoureux, de sa science d'ornemaniste.

(Phot. Lib. de France)

Service à thé en vermeil, par Odiot (1866).

C'est peut-être dans l'art de l'orfèvrerie que s'est fait le moins sentir, relativement, le goût du pastiche, sous le second Empire. Sans doute l'influence de Chenavard était elle encore prépondérante et le mélange des styles encore fort en faveur dans l'argenterie de grand luxe ou d'usage quotidien, sans doute s'y retrouvent les traces des différents engouements qui caractérisent, si l'on peut dire, cette époque ; on ne saurait nier cependant que les Froment-Meurice, les Duponchel, les Christofle, les Poussielgue-Rusand, les Fannière, pour ne citer que les principaux, n'aient tenté, tout en s'inspirant, au point de départ de leurs compositions, des modèles les plus parfaits de la Renaissance, du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, de créer des œuvres d'un esprit plus moderne et n'aient fait preuve, en les adaptant, d'une tendance plus marquée vers plus d'indépendance et vers plus de liberté

Mais les conséquences de la Révolution de 1848 avaient été plutôt déplorables, tout comme les précédentes révolutions, pour les arts et les industries de luxe et nombre des meilleurs entre les ébénistes, les orfèvres, les bijoutiers du temps avaient quitté Paris pour l'Angleterre, notamment Morel et le grand ciseleur Antoine Vechte, le premier de son époque, selon Léon de Laborde, avec Morel : « à la fois homme d'imagination, artiste habile, ouvrier incomparable, Vechte est à Morel ce que Michel-Ange est à Benvenuto Cellini, toutes proportions gardées d'un Michel-Ange orfèvre à un Benvenuto Cellini bijoutier... Qu'a-t-on fait pour ces deux hommes, qui avaient dans leurs mains suppliantes l'avenir de l'art associé à l'industrie ?

On les a laissé végéter, s'épuiser dans une lutte commerciale qui tue le génie et avilit le goût, et enfin porter à Londres leur talent avec toutes les bonnes traditions de ce premier des métiers. Est-ce faute d'avoir été averti ? Non, ni l'un ni l'autre de ces artistes n'ont caché leurs ouvrages : c'est au grand jour des expositions qu'ils les présentaient aux suffrages du public et du jury ; mais ils devaient être repoussés par toutes les administrations pour servir de protesta

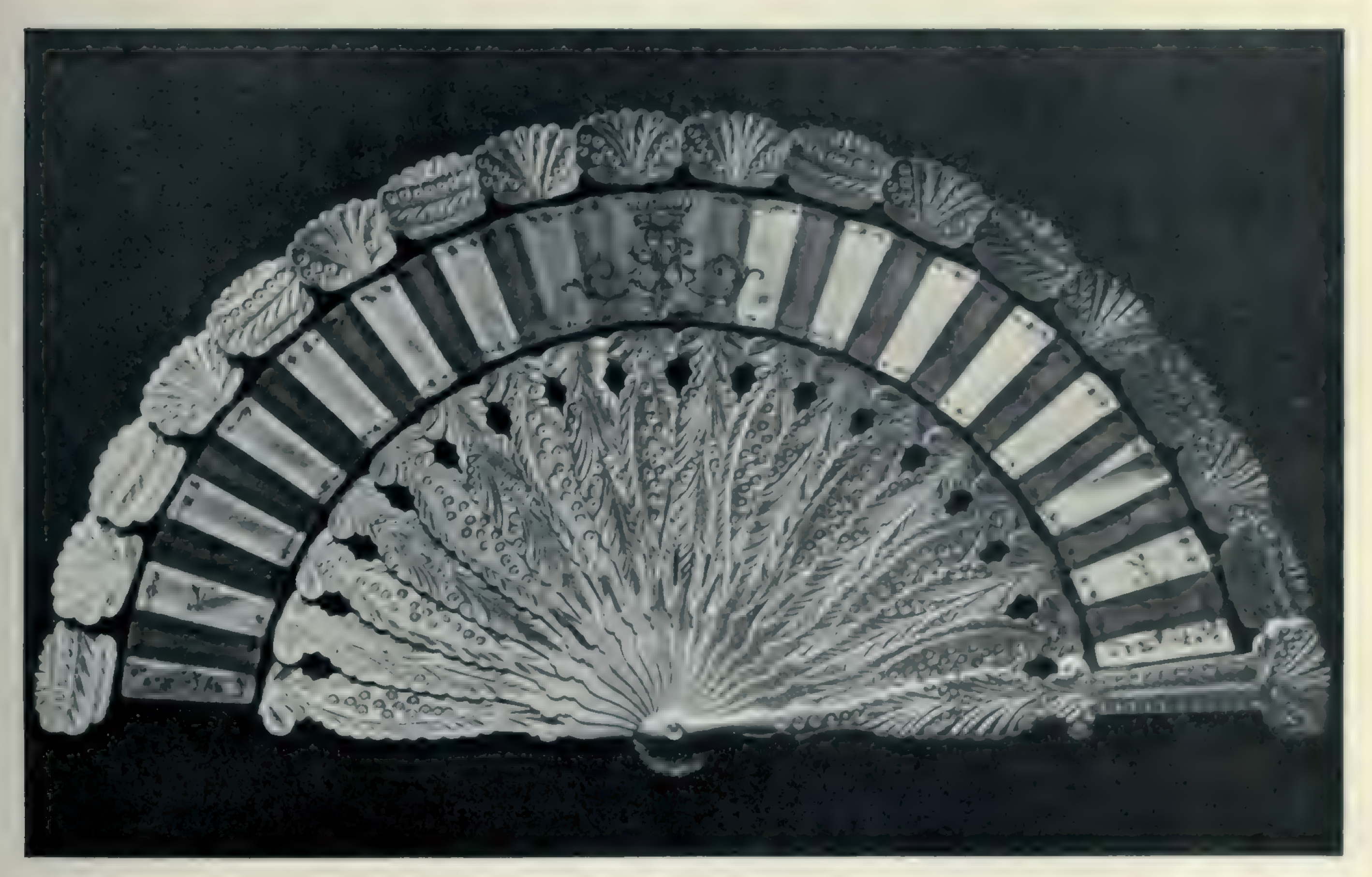
(1) Victor Champier. *Revue des Arts Décoratifs*, tome X.



CHAMBRE A COUCHER VERS 1860 (Tiré d'un Album de Tapissier de l'Epoque).

tion vivante contre l'organisation des Beaux-Arts ». (1)

A l'exposition de 1849, cependant, grâce à la magnificence du duc de Luynes, l'orfèvrerie française avait pu se présenter avec avantage. « L'homme qui abandonnait à Ingres la décoration de Dampierre avec une générosité et une longanimité dignes d'un Médicis, celui qui achetait de Cavelier sa *Pénélope* pour arracher l'artiste à la désespérance, qui commandait



Eventail mauve et or. (Phot. Lib. de France)

à Simart la *Minerve* et l'aidait de sa science pour reconstituer l'œuvre de Phidias, qui devinait Charles Garnier, le futur architecte de l'opéra, qui alimentait de ses acquisitions les ateliers des orfèvres Froment-Meurice, Duponchel, Fannière, etc., celui qui s'était fait une cour d'amis avec tous les grands peintres, les grands sculpteurs, les meilleurs architectes et les premiers littérateurs de son temps, celui-là a bien mérité de l'art français et sa mémoire mérite d'être saluée d'un hommage ému et reconnaissant ». (2)

Armand Caillat, lui, avait une prédilection marquée pour le style roman ou pour le gothique du XII[e] siècle. Il estimait, non sans raison peut-être, que l'art religieux a produit alors ses fleurs les plus pures et les plus parfaites ; il avait le sens de la symbolique chrétienne, la passion des mystérieuses et splendides beautés de la liturgie religieuse ; il usait comme en se jouant des matériaux précieux, émaux, pierres rares, nielles, ivoires, nacres et cela avec une sûreté de goût impeccable.

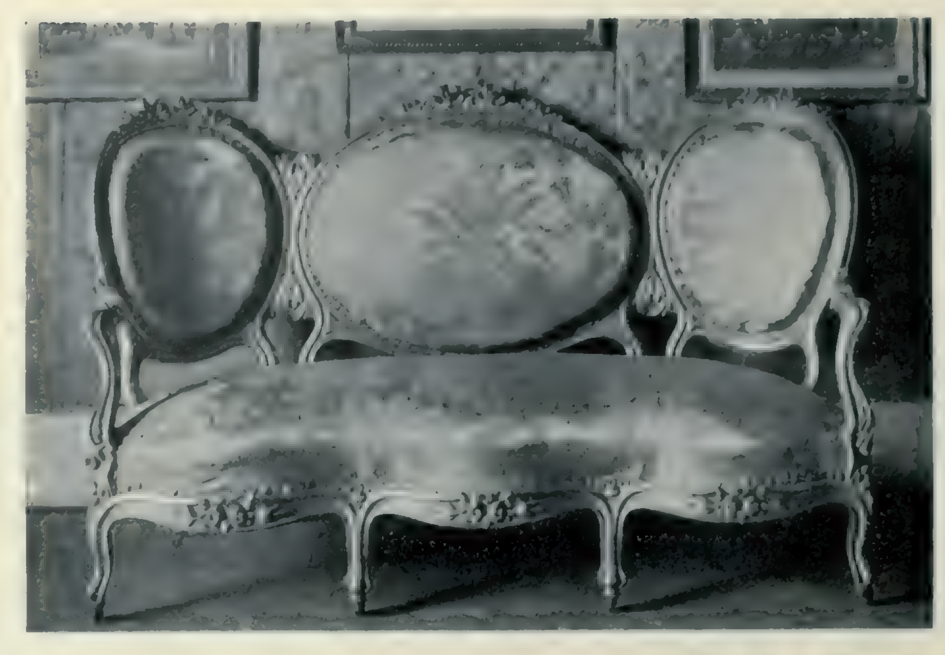
Cependant, des découvertes scientifiques avaient vu le jour qui allaient renouveler entièrement les techniques de l'orfèvrerie; je veux parler des procédés électro-chimiques dont Elkington et Ruolz avaient en 1840-1841 formulé les lois et que Charles Christofle allait mettre en valeur avec autant d'ingéniosité que d'intelligence, autant d'audace que de ténacité. Une des industries françaises les plus florissantes fut créée ainsi ; on connaît les services qu'elle a rendus à la cause de l'art décoratif et au progrès du goût public, en mettant à la portée de tous l'usage de pièces d'orfèvrerie, couverts de table, services à thé et à café, couverts, etc., etc., d'un prix abordable. Mais en même temps qu'il poursuivait ce but éminemment pratique, Charles Christofle se consacrait à l'exécution des grandes œuvres d'orfèvrerie de luxe dont la

(1) Léon de Laborde. *Ibid.*

(2) Henri Bouilhet *Ibid.*

commande lui était confiée.

Ce fut, d'abord, le fameux surtout pompéïen que le prince Napoléon avait demandé à l'architecte Rossigneux — qui, en collaboration avec Hittorff et Normand, venait de lui bâtir sa maison romaine de l'avenue Montaigne — et la reproduction en marbre, aux métopes d'argent émaillé en blanc et polychromé, du Parthénon qu'avait modelés en les complétant le sculpteur Barre. Les muses y figuraient, Melpomène et Thalie de plus grande taille que les autres, en ivoire et en argent doré, et l'artiste leur avait donné les traits de Rachel et de Mme Arnoult-Plessy. Ce fut, ensuite, un service de dessert sur les dessins du décorateur Diéterle. Ce fut, plus tard encore, lorsque l'impératrice eut prit le goût du style Louis XVI et lors de la transformation par Lefuel des appartements privés des Tuileries, l'exécution de tous les bronzes d'intérieurs, serrures, verrous, crémones, etc., travail d'une perfection rare mais d'une originalité relative et qui est bien l'expression de ce que l'on a appelé le « Louis XVI impératrice ».



(Phot. Lib. de France)
Canapé en bois doré et damas jaune (Musée des Arts Décoratifs).

Mais l'œuvre la plus importante de Christofle reste le surtout de table monumental commandé par l'empereur et dont François Gilbert exécuta toute la sculpture. Il ne comprenait pas moins de quinze pièces principales dominées par des figures allégoriques ; la France entourée de la Religion, de la Justice, de la Concorde, et la Force triomphant au centre, puis la Guerre et la Paix ; les quatre coupes s'ornaient de figures représentant les quatre points cardinaux, et au pied des candélabres se voyaient les Arts, les Sciences, l'Agriculture et l'Industrie. Le tout était de métal argenté et repoussé. L'incendie des Tuileries l'anéantit entièrement, mais les Christofle en reconstituèrent plus tard quelques pièces dont il firent don au Musée des Arts décoratifs où l'on peut les voir encore

L'empereur s'étant déclaré fort satisfait de ce travail, l'impératrice commanda aux Christofle un service à dessert en orfèvrerie argentée rehaussée d'émaux et un surtout dans le style Louis XVI et elle en demanda le dessin à Rossigneux. Le succès en fut tel que le duc de Morny, plusieurs ministres et amateurs suivirent son exemple.



(Phot. Lib. de France)
Table à coiffer de l'impératrice.

La dernière œuvre de grand appa-


(Phot. Lib. de France)
Service de Napoléon III par Christofle (Musée des Arts Décoratifs).

rat qu'exécutèrent les Christofle pour le second Empire fut le surtout de la Ville de Paris dont il confièrent l'exécution de la sculpture à Diebolt, Gumery, Maillet, Thomas, Mathurin-Moreau, Rouillard, tandis que Madroux et Capy étaient chargés de la partie ornementale. Les mêmes principes décoratifs qui avaient été appliqués dans la composition du surtout des Tuileries le furent naturellement ici. C'est le trait dominant de l'orfèvrerie du second Empire, jusqu'au moment surtout où triomphe la vogue du Louis XVI, que la prédominance qui y est donnée à la sculpture ; et les frères Fannière y sacrifièrent comme les autres.


(Phot. Lib. de France)
Service de Napoléon III par Christofle (Musée des Arts décoratifs)

Quant à Duponchel, c'était, je le répète, un homme de premier ordre. Architecte et décorateur d'une science et d'un goût éprouvés, il s'était vivement intéressé à la décoration théâtrale et durant plus de trente ans il lutta pour apporter sur la scène plus de vérité historique et d'art. C'est lui qui avait construit l'hôtel du baron James de Rothschild, rue Laffitte, et c'est pour ce financier, de qui il avait obtenu la commande d'un surtout d'orfèvrerie, qu'il se fit orfèvre, en collaboration avec Klagman et Morel

C'est lui enfin qui exécuta la *Minerve* chryséléphantine de Simart pour le duc de Luynes, travail qui ne lui demanda pas moins de dix années. Duponchel était un véritable artiste à qui il n'a manqué que de rompre plus catégoriquement avec l'inspiration du passé pour donner naissance à des œuvres originales et fortes.

*
* *

Les quelques considérations générales que j'ai formulées au cours de ces pages consacrées à l'art décoratif sous le second Empire, l'on ne sera pas surpris qu'elles s'appliquent aussi bien à la bijouterie qu'à l'orfèvrerie et qu'ait régné à cette époque, dans cet art le goût, le mauvais goût, du mélange des styles, la passion du pastiche et de la copie qui régnait partout.

Il suffit de feuilleter le tome II de la si complète *Histoire de la Bijouterie Française au XIX*e d'Henri Vever, consacré au second Empire, pour s'en convaincre encore plus intimement. Parmi les bijoutiers à la mode, l'on peut compter sans peine ceux qui apportent dans leurs créations quelque



(Phot. Lib. de France)
Miroir à main en bois sculpté.

chose de nouveau. Cela paraissait nouveau, sans doute, en ce sens que le style auquel, à tel ou tel moment, selon les caprices de la mode, tel ou tel bijoutier se référait pour sortir de l'ornière, mais cela n'était jamais, à tout prendre, que renouvelé.

Tantôt c'est Gueyton qui s'inspire des bijoux égyptiens ou orientaux, renaissants ou gallo-romains en appliquant à la bijouterie les procédés galvanoplastiques et fabrique par ce procédé mille pièces de petite ou grande orfèvrerie, épées d'honneur, coffrets de présentation, pommeaux de cannes, étuis à cigarettes, porte-cartes, etc., tantôt c'est Fontenay qui remet en honneur les bijoux étrusques, pendants d'oreille, bracelets, médaillons, demi-parures qu'il agrémente d'amphores en lapis ornées de filigranes et qui, — à côté de Castellani lequel s'était consacré plus spécialement « à la reconstitution des bijoux grecs, toscans et romains dans toute leur beauté : simplicité de lignes, admirable finesse de travail, légèreté de silhouette et de poids, harmonie parfaite des couleurs » disait Fossin dans son rapport sur l'Exposition de Londres de 1862 — a créé un genre qui, selon Henri Vever, gardera son nom et que, depuis, personne n'a su refaire.

Mais Fontenay ne se contenta point de recourir au passé. « Dès 1855, il avait composé un diadème de joaillerie qui s'écartait hardiment des modèles accoutumés. C'était une branche de roncier sauvage garnie de ses fruits et de ses fleurs, dont le dessin témoignait d'une grande observation de la nature et qui fut exécutée dans son atelier avec une légèreté et un goût bien rares à cette époque. C'est vraisemblablement un des derniers spécimens d'un genre qui fut très en vogue sous le règne de Louis-Philippe ; mais celui-ci, bien que conservant la disposition générale consacrée par la mode, de deux bouquets symétriques, était compris d'une façon toute nouvelle en ce qui concerne l'interprétation des rubans et des fleurs ». (1)



(Phot. Giraudon)
A. Barre. Fanny Elssler.
(Musée des Arts Décoratifs).

Pour le roi de Siam, pour le shah de Perse, pour le vice-roi d'Egypte, Saïd-pacha, Fontenay exécuta des harnachements, des armes d'une splendeur inouïe. Pour ce dernier, notamment, sortirent de ses ateliers toutes sortes d'objets, lampes Carcels, baromètres,

(1) H. Vever. *Ibid.*

écritoires recouverts de pierreries et notamment un service de table qu'il décrit lui-même comme « composé de quarante-deux couverts en or et émaux couverts de brillants, dont chacun avait une valeur de soixante-mille francs, complété par un grand compotier occupant le centre d'un ensemble où figuraient deux candélabres à six branches, ornés de brillants, de perles, de rubis et d'émeraudes d'une grosseur démesurée de neuf cent mille francs chacun, et six vasques à fruits représentant de grandes feuilles naturelles de palmier, de marronnier, etc. En outre de ces objets, il a été fabriqué des aiguières et des bassins à laver, des plateaux à rafraîchir, des plateaux de toilette. Une de ces dernières pièces était seule estimée un million et demi de francs ». Ne croirait-on pas lire un conte des *Mille et une nuits* ?

Mais l'homme qui joua durant le second Empire le rôle principal dans l'art du bijou, ce fut Massin. Avant lui, sans doute, bien d'autres bijoutiers et joailliers avaient été attirés par l'interprétation de la fleur mais personne n'en tira un aussi heureux parti que lui, personne ne réussit comme lui à composer avec des éléments floraux d'harmonieuses pièces de parure empreintes d'un sentiment aussi vif du caractère et du charme de la fleur. Certain diadème, certaine broche en joaillerie, composés de fleurs, d'épis et d'avoines, certaines aigrettes, certains bouquets de corsage, certaine grande parure de tête faite d'un bandeau de diamants et de pierres de couleur avec une plume de brillants sur l'oreille droite, sont, dans ce genre, des chefs-d'œuvre à cause de la délicatesse, de l'esprit, de la liberté, de la spontanéité avec lesquelles Massin y traite la fleur, sans la torturer, sans la styliser, sans la déformer et cependant en lui donnant « du style » en en faisant quelque chose de plus qu'une reproduction minutieusement exacte de ses moindres détails, en en faisant une véritable œuvre d'art. Le rôle de Massin reste prépondérant dans l'histoire du bijou français au XIX[e] siècle et son influence qui fut immense est encore vivante non seulement chez nous mais hors de nos frontières.



(Phot. Giraudon)

A. Barre. Marie Taglioni. (Musée des Arts Décoratifs).



(Phot. Lib. de France)

Pendentif et broche, or et brillants.

Citerai-je encore les deux Fossin, successeurs de leur père qui avait lui-même succédé à Nitot et qui s'étaient fait une spécialité, où ils excellèrent, d'ailleurs,


(Phot. Lib. de France)
Chaise au chiffre de Louis Napoléon, provenant du jardin des Tuileries.

Crouzet et Kramer et Caillot, tous artisans et dessinateurs d'un mérite incontestable et à qui il ne manqua qu'un milieu moins entiché d'archéologie, moins respectueux du passé pour donner libre cours à leur imagination et à leur fantaisie et mettre leur science technique au service d'idées plus nouvelles. Ce n'était pas qu'ils n'en éprouvassent le besoin, mais leur clientèle les aurait-elle suivis s'ils avaient mis à exécution tel ou tel de leurs projets ? Il est permis d'en douter. Il aurait fallu que l'exemple vint de haut et l'on sait quelle tendresse irraisonnée l'impératrice gardait aux choses d'autrefois, à tout ce qui pouvait dans ce pays qui lui était étranger, constituer pour elle des souvenirs et des traditions.

CHAPITRE IV

Les Manufactures Nationales. — A Sèvres, les errements continuent. — L'initiative privée : la Céramique nouvelle : tentatives heureuses : Deck, Bracquemond, Rousseau. — L'influence bienfaisante de l'Extrême-Orient. — Aux Gobelins, misère de la production : les « Cinq sens » de Baudry.

Ce sont plutôt des progrès techniques qu'artistiques qui caractérisent la production de la manufacture de Sèvres sous le second Empire. La nomination de l'illustre physicien Regnault à l'emploi devenu vacant par la mort d'Ebelmen fut excellente quant aux perfectionnements matériels et désastreuse en ce qui concerne les points de vue de l'art. Il était difficile qu'il

dans le bijou de style byzantin, et les frères Fannière qui avaient une prédilection particulière pour le bijou de style Renaissance et dont les œuvres étaient presque toujours exécutées entièrement de leurs mains, et Jules Wièse de qui l'épée d'honneur offerte par la ville d'Autun au maréchal de Mac-Mahon est empreinte d'un caractère qui échappe aux influences alors dominantes, ciseleur de premier ordre qui dans ses bijoux inspirés du XVe et du XVIe siècle, par l'emploi de pierres de couleur et d'émaux, donnait à ses créations un caractère singulièrement attrayant ; et Mellerio et Rouvenat et Baugrand, et Lemonnier et Auguste Lion et Robin père et Julienne et


(Phot. Lib. de France)
Intérieur de Ferrières (Musée des Arts Décoratifs).



(Phot. Lib. de France)

Projet pour un salon, par Eugène Lami, vers 1850 (Musée des Arts Décoratifs).

en fût autrement; le mot de Beaumarchais sera toujours vrai chez nous, hélas ! Là où un calculateur serait nécessaire, l'on choisit un maître de danse. Un physicien ou un chimiste peut concevoir dans son laboratoire des procédés de fabrication nouveaux, prodigieux certes, mais inapplicables, artistiquement parlant, ou qui demanderaient, pour être appliqués avec agrément, avec art, la collaboration de véritables artistes.

Ce procédé des pâtes colorées que l'on lança alors à Sèvres aurait pu donner des résultats heureux ; il aurait suffi qu'on lui trouvât des applications heureuses : ce qui, naturellement, n'eut pas lieu. S'en tenir aux effets raisonnables et logiques que l'on pouvait en tirer eût été bien, mais on l'utilisa à imiter des pierres et des marbres, à dissimuler la matière elle-même dont il aurait dû se borner à constituer, dans certains cas particuliers, l'ornementation. Le trait caractéristique de Sèvres, à cette époque, c'est de chercher à réaliser des tours de force techniques, des pièces d'exposition d'une virtuosité incontestable mais qui sont des défis au bon sens et à l'art.

La plus grande partie de ce que j'ai eu l'occasion de dire à propos de la manufacture de Sèvres sous la Restauration pourrait s'appliquer à peu de chose près à la manufacture de Sèvres sous le second Empire. L'état d'esprit était resté le même; quoi d'étonnant qu'aucun changement ne puisse être constaté dans les œuvres que cet esprit animait et dominait ?

C'est donc hors de la production officielle qu'il faut chercher à cette époque un peu d'originalité et de nouveauté. « Nous ne médirons pas d'hommes tels qu'Ulysse qui, dans les ateliers de Blois, s'appliquait à « faire de la Renais-



Projet de décoration pour Ferrières, par E. Lami.



Service de table par Rousseau, d'après F. Bracquemond (1867).

sance », tels que Pull ou Avisseau dont l'idéal était la reproduction exacte des Palissy, ou que Collinot qui copiait à sa façon les faïences orientales : praticiens honorables, ils auraient sans doute mieux fait s'ils étaient venus dans un temps plus favorable aux recherches personnelles ; malheureusement, la mode était encore aux imitations, et ni les uns ni les autres n'avaient le génie qui crée et vient à bout des résistances. Il y fallait des artistes d'un autre tempérament, et ils ne parurent que quelques années plus tard. « Le premier qui entra résolument dans une voie nouvelle fut M. Deck. Que son décor puisse aujourd'hui paraître arriéré à quelques-uns, il se peut, et il est certain que l'idée ne viendrait pas à nos céramistes contemporains de peindre des portraits sur des assiettes, comme ses collaborateurs firent souvent ; mais ces tours de force enrichissaient sa palette et quand le hasard d'un heureux ornement le servait bien, quand il jetait, par exemple, sur des plats ces grandes fleurs d'un si beau style, il se montrait un précurseur dans toute la force du terme : deux pièces en témoignent, un petit bol avec une branche d'églantier et un vase stylisé à l'orientale. Deck est le plus connu des auteurs de la renaissance céramique ; peut-être n'est-il pas le plus grand et nous placerions volontiers au-dessus de lui, M. Bouvier, Mme Adolphe Moreau et Bracquemond (1). Ce qui, croyons-nous, a fait leur force, c'est, outre un goût plus sûr, un contact plus intime avec les modèles japonais. Ce n'est pas à dire, assurément, qu'à une imitation ils en aient substitué une autre, et qu'ils aient copié le Japon, comme leurs prédécesseurs copiaient le Palissy ou l'Orient. Inspiration n'est pas imitation, et il est à remarquer que la céramique japonaise les a beaucoup moins touchés que le système général de décor des Japonais ; ils leur ont pris la liberté et la fantaisie, qualités qui étaient bien oubliées avant eux, et aussi l'observation directe de la nature. Au lieu des fleurs



(Phot. Lib. de France)

Etoffe de soie.

(1) Une partie du fameux service de table orné d'animaux par Bracquemond se trouve au Musée des Arts Décoratifs ; il fut édité par la maison Rousseau en 1867.

CHAMBRE A COUCHER SECOND EMPIRE (Tiré d'un Album de Tapissier de l'Epoque).

et de ces animaux « d'Epinal », si l'on peut dire, qui, insignifiante imagerie, comblaient trop souvent la panse du vase ou le fond des plats, ce furent de vraies plantes, de vraies bêtes, mais accommodées de façon décorative, qui parurent, et les pièces qu'ils créèrent sont certainement parmi les plus remarquables productions de la céramique française » (1).

Les verreries de Rousseau et de son atelier n'offrent pas un moindre intérêt. Rousseau, qui dirigeait une grande manufacture de faïencerie, fut amené, au cours de ses incessantes recherches, à rénover les procédés des vieux maîtres verriers de Venise et de Syrie. Il produisit des œuvres d'une originalité peut-être contestable quant à leur ornementation, mais d'une évidente et haute valeur au point de vue technique, et l'on ne saurait nier que c'est à Rousseau qu'Emile Gallé doit d'avoir porté à un aussi remarquable degré de perfection l'art du verre. « Un broc d'un blanc légèrement fumé, d'une forme simple, dont le seul décor est une légère coulure verdâtre s'enlevant sur un fond comme givré par le craquelage et qui rappelle certains morceaux vénitiens du XVI[e] siècle, est d'une élégance charmante. Le grand vase décoré d'une sorte de masque antique enlevé à meule sur fond de quartz est déjà plus original et il est très caractéristique de la manière de Rousseau (2). Mais l'un de ses chefs-d'œuvre est certainement le vase en imitation de jade sur les panses irrégulières duquel s'enlace un végétation de feuilles rouges en un brillant relief. L'influence de la Chine a sans doute passé par là, influence bienfaisante d'ailleurs, car l'artiste était depuis lors assez maître de lui pour s'inspirer, sans copier, et dans cette mesure elle ne pouvait être que féconde » (3). Cette influence de l'Extrême-Orient, il serait trop long d'étudier ici les très heureux effets qu'elle eut sur l'art décoratif français, non seulement au point de vue technique mais au point de vue artistique. Elle libéra les artisans et les artistes décorateurs du formalisme étroit de l'art décoratif européen qui, d'ailleurs, avait été, à différentes époques, si fortement impressionné par l'Orient : mais ce qu'elle apportait de neuf et de réconfortant, c'était une espèce de liberté d'un caractère particulier, l'abandon de la symétrie systématique et mécanique, si l'on peut dire, un amour fervent de la belle matière pour la belle matière, toute question d'ornementation mise de côté, une franchise de parti pris qui depuis longtemps faisait entièrement défaut à nos esprits méthodiques et exagérément respectueux des formules toutes



(Phot. Lib. de France)

Berceau du prince impérial, par Froment-Meurice.

(1) Raymond Kœchlin. *Le Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'Exposition de 1900.*

(2) Musée des Arts Décoratifs.

(3) Raymond Kœchlin. *Ibid.*



Triple S en damas jaune. Palais de Compiègne. (Phot. Lib. de France)

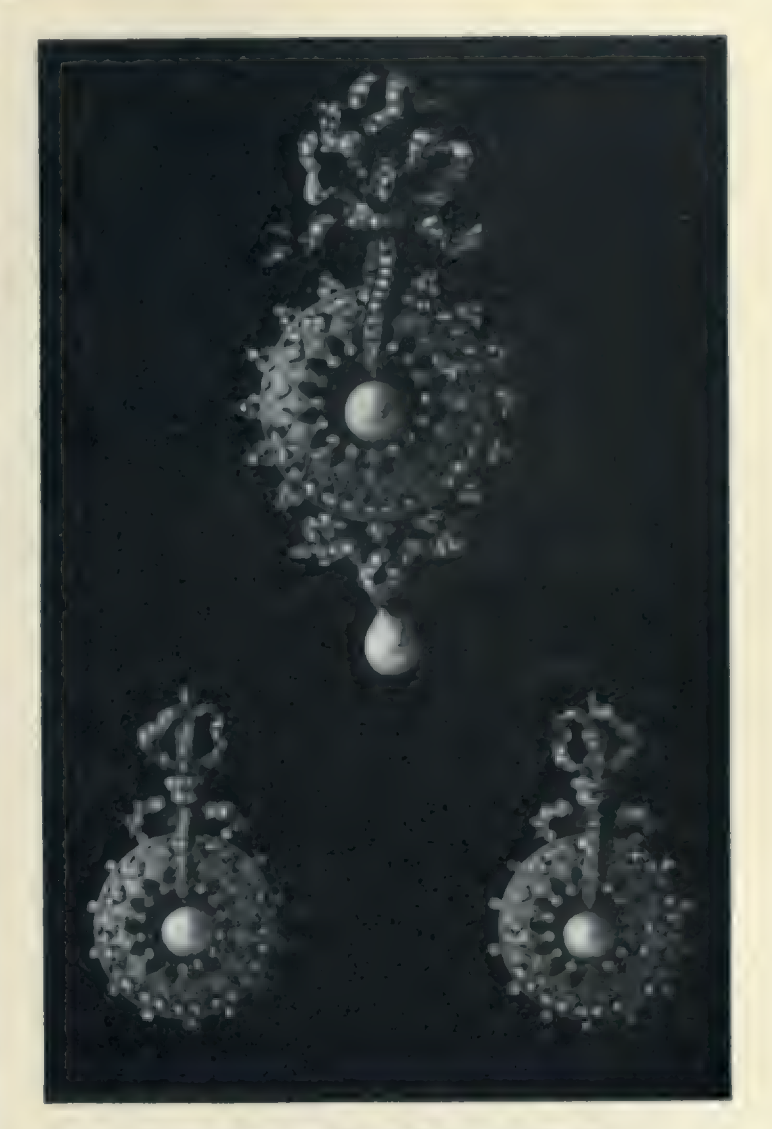
faites, et une conception toute autre enfin de l'adaptation au décor et de l'interprétation des formes naturelles, végétales et animales. Un peu d'air pur, vivifiant, vint assainir et éclairer les caves profondes où l'art décoratif français agonisait sous le poids des canons académiques et des traditions bonnes ou mauvaises, mauvaises surtout et il eût pu être sauvé alors, si le public de plus en plus moutonnier, subissant le pernicieux exemple de classes dirigeantes que dominait de plus en plus le besoin de paraître et qui de plus en plus ne considérait l'art que comme un luxe et non pas comme une nécessité vitale, avait eu la force du sursaut d'énergie nécessaire pour se libérer de son esclavage.

Ce n'est point de l'Etat, en tout cas, que pouvait et que devait venir le salut. Il s'enlisait chaque jour davantage dans le respect des situations conquises, et se montrait chaque jour davantage l'ennemi déclaré de toute tentative audacieuse; en quelque ordre de choses que ce fût, il encourageait chaque jour davantage la création et la suprématie d'un art officiel, étroit, conventionnel, à qui il confiait la mission de lui fabriquer des statues, des toiles peintes, des pièces de céramique ou de tapisserie, des meubles sans originalité, sans réelle valeur d'art; il donnait aux industriels d'art le pire exemple de mauvais goût, de faiblesse, d'esprit de régression qu'il fût possible de leur donner. Il ne fallut pas moins de quarante ans ou sinon davantage pour que l'art décoratif français sortît de cet état de choses et retrouvât sa vigueur d'invention.

La manufacture des Gobelins subit sous le second Empire le même sort que celle de Sèvres. La même méconnaissance y règne des principes essentiels de l'art décoratif qui sont, l'on ne saurait trop le répéter, le respect des conditions techniques de la matière dans laquelle une œuvre d'art décoratif est exécutée et la saine adaptation des formes et de l'ornement aux nécessités qu'est destinée à satisfaire toute œuvre d'art décoratif. Sans doute, sous Napoléon III, le beau

métier est aussi en honneur aux Gobelins que sous Louis-Philippe et sous Napoléon Ier : ce qui manque aux tapissiers ce sont des modèles de tapisserie.

Car que leur impose-t-on d'exécuter ? Comme depuis un siècle, pour ne pas dire davantage, des reproductions de tableaux de maîtres : *la Transfiguration* et *la Vierge au Poisson* de Raphaël, *la Déposition de Croix* du Caravage, *l'Amour Sacré et l'Amour Profane* et *l'Assomption* du Titien, *l'Aurore du Guide*, *la Charité* d'André del Sarto, *le Christ au tombeau*



Frédéric Boucheron. Pendentif et boucles d'oreilles. (Musée des Arts décoratifs).

de Philippe de Champagne, *les Muses* de Lesueur, le *Louis XIV* en pied de Rigaud, sans parler des portraits des souverains, à mi-corps, en pied ou en buste, à plusieurs exemplaires, d'après Winterhalter et d'après d'autres peintres officiels. Pour la galerie d'Apollon, l'Etat commande aux Gobelins les vingt-quatre portraits d'artistes, avec encadrements de Galland, qui ornent encore la galerie d'Apollon : pourquoi ne pas s'être adressé à Delacroix, pourquoi ne pas lui avoir demandé de compléter par des compositions appropriées l'admirable page décorative où il avait représenté, au plafond de la glorieuse galerie, le triomphe d'*Apollon vainqueur du serpent Python* ? Mais ce sont là des initiatives dont les pouvoirs publics ne songent à sentir la nécessité que lorsqu'il est trop tard, quelque cinquante ou cent ans après qu'il aurait été possible de les mettre à exécution.

L'on préférait alors reproduire les chefs-d'œuvre



(Phot. Lib. de France)

Pendule en bronze de Gustave Doré (Musée des Arts Décoratifs).



Service de table par Rousseau, d'après F. Bracquemond (1867).

de peinture que je viens d'énumérer ou encore, remontant moins haut, au XVIIIe siècle, occuper les ouvriers des Gobelins à des copies de l'*Aminte et Silvie*, des *Confidences* et du *But* de Boucher. Les choses vont toujours de même.

Cependant, en 1864, l'administration des Beaux-Arts se montra relativement audacieuse en demandant à Paul Baudry, jeune encore, une suite de cinq compositions en cinq panneaux étroits, avec quatre dessus de porte, où il représenterait les *Cinq Sens*. Baudry n'était, certes pas un artiste médiocre, mais il était, pour dire le vrai, un artiste d'importance secondaire, en dépit du succès dont il commençait à jouir. Il aimait l'art théâtral et superficiel, l'art académique — je ne dis pas classique — et artificiel, et ses *Cinq Sens* sont loin d'être des chefs-d'œuvre.

CHAPITRE V

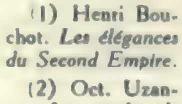
La Mode sous le Second Empire. — Les “ Tapageuses ” et les “ Mystérieuses ”. — Le règne de la crinoline. — Les couleurs et le goût.

Bien qu'il soit entendu, sinon démontré, qu'aucune mode féminine n'est jamais véritablement laide ni dénuée de charme, on ne saurait nier qu'il faille un effort pour trouver que les façons de se vêtir qui furent en faveur sous le second Empire offrent un agrément particulièrement artistique ; et l'on a beau savoir que l'art proprement dit n'a que fort rarement eu affaire avec la mode, l'on ne peut s'empêcher de constater qu'il en va des modes sous le règne de Napoléon III comme de l'art mobilier et de la décoration intérieure. Tout se tient, d'ailleurs, en tout et toujours et il n'y a rien d'étonnant que l'absence de goût et l'incohérence qui régnait dans les arts décoratifs de cette époque ait aussi régné dans les arts de la parure. Questions de milieu, sans doute. « Après la bousculade de 1848, l'esthétique décorative comptait assez peu. L'Empire ressuscitait au milieu de ces dédains somptuaires. La société nouvelle, hier fort réduite, installait tout à coup, sans transition, ses appétits et ses envies. Le grand monde de ce temps n'est point, dans la majorité, du très grand monde ; il descend de rameaux simples, et comme les parvenus du Directoire, il a la rage de briller et de jouir qu'on voit chez les récents promus ou dans les aristocraties de fortune. Les pères se sont imbus d'idées de luxe sous le régime précédent, les fils se sont appris dès leur jeunesse à saluer le veau d'or, les voici tout prêts à appliquer leurs théories. Les femmes vont au cossu d'instinct, à l'ampleur, à l'étoffé ; elles sont opulentes dès la première minute, en personnes prisant avant toutes choses le solide dans le mobilier et la parure. Leur atavisme s'accommode assez bien des goûts existants, sauf à les transformer tantôt et à leur imposer un maximum de folies ». (1)

La société féminine, de 1850 à 1853 environ, est partagée, s'il faut en croire Octave Uzanne (2), expert juré en ces matières et en bien d'autres et se référant ici au témoignage de Mme de Girardin, en deux écoles : l'école tapageuse et l'école mystérieuse. La première vise au succès



Armand Caillat. Ciboire.



(1) Henri Bouchot. *Les élégances du Second Empire.*

(2) Oct. Uzanne. *Les modes de Paris.*

immédiat et ne recule devant aucune audace pour s'imposer à l'attention et attirer le regard; elle affectionne les toilettes voyantes et excentriques. La seconde, au contraire, affecte une réserve et une discrétion voulues, les tonalités rompues et délicates ; elle fuit tout ce qui étonne et détonne; elle consent à se faire remarquer mais par sa bonne tenue et par ses raffinements : elle a, pour tout dire, des prétentions artistes.



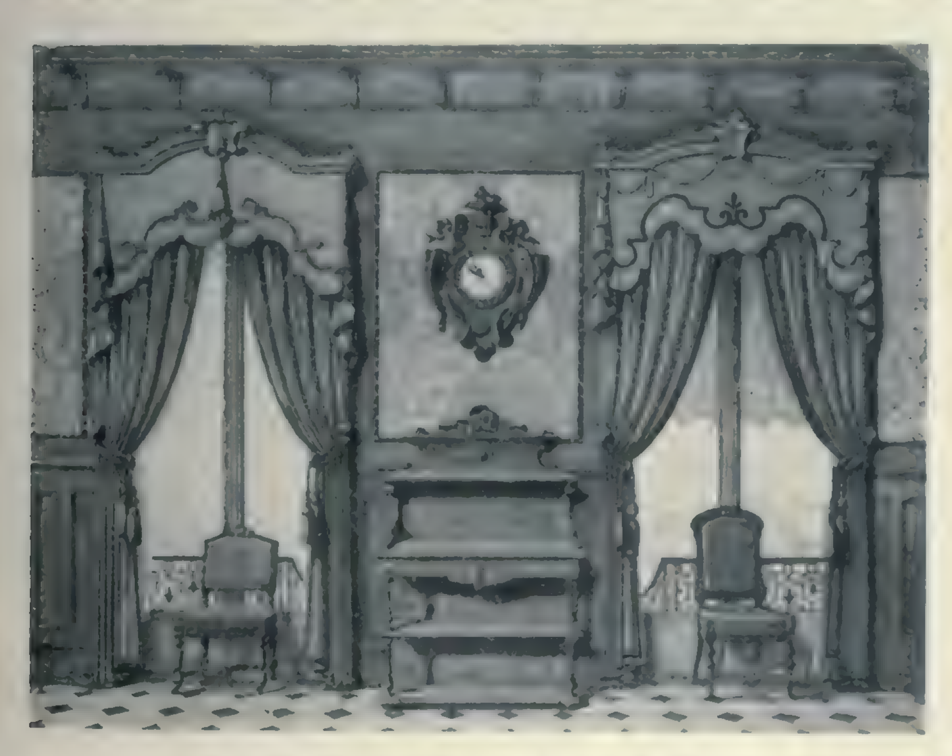
Projet d'intérieur extrait de « L'Art pratique du tapissier ».

Par la Révolution de 1848 la mode paraît avoir été peu influencée. Après les journées de février, l'on vit bien quelques rubans tricolores aux robes et aux chapeaux et les femmes, certaines femmes, se vêtirent de *manteaux Girondins*, mais ces élans, ces démonstrations de civisme furent bientôt calmés et tout rentra dans l'ordre.

Le cachemire est toujours à la mode; l'on porte chez soi des robes de chambre de cachemire doublées de soie et ouatées, agrémentées de larges manches et des espèces de par-dessus à la polonaise détachés de la robe.

Pour la promenade, la redingote de soie, damas, reps, ou gros de Tours, vert foncé, noir, bleu, marron, la capote de taffetas couverte de crêpe lisse ou ornée de blonde de soie ou de taffetas coulissé, le bord formé de triples rangs de blonde de soie. Les fleurs sont en velours : pensées, oreilles d'ours, primevères. L'on fait aussi de charmants bonnets, en blonde généralement, avec des guirlandes de volubilis roses épousant la forme et la chute de la coiffure, ou en point d'Angleterre ou de Chantilly.

Les robes de bal se portent très amples, garnies au bas de bouillonnés de tulle, avec des volants, de façon que les jupes s'évasent de plus en plus ; décolleté carré. Pour 1850 les journaux de mode publient plus de 1.800 modèles de robes de bal différentes. Les sorties de bal se doublent de fourrure ou de soie piquée et bordées de fourrure. Les coiffures sont à la *Valois*, à la *Marie-Stuart*, à la *Chinoise*, à la *Druidique*, à la *Néreide*, à la *Léda*, à la *Proserpine* ou à la *Cérès*. Les élégantes portent beaucoup de perles, aussi grosses que possible, des bracelets en marcassite, émail, diamants, camées, des tours de cou de velours larges de deux doigts, des bijoux de fantaisie en émail vert, en émail or et perles ou bleu argent oxydé. La manche pagode renaît pour un temps. La taille s'amincit de plus en plus, l'ampleur des jupes s'exagère sans cesse. Enfin la crinoline paraît.



Projet d'intérieur extrait de « L'Art pratique du tapissier ».

« Cette période de six ou huit ans, pendant laquelle la crinoline croît et s'impose, où le type outré triomphe, où les choses sont dans le sens de l'élargissement, c'est le beau temps de la monarchie. Tant la crinoline grandit, tant l'Empire domine dans le monde. Et plus cet affreux jupon s'enfle au vent favorable, plus le tuyau de poêle des chapeaux d'homme se hausse. On a conservé le souvenir d'un portrait du duc de Morny élégant, dameret, très distingué. Dans la rue, sous son chapeau effrayant et grotesque, le duc de Morny est à faire peur aux moineaux. Une seule personne le surpasse et c'est l'Empereur, l'Empereur habillé d'une redingote de ville, d'un pantalon rouge de général et coiffé d'un bolivar ». (1)

La crinoline emporte tout, renverse tout, je veux dire, jouit de toutes les faveurs et tous les succès. L'on a beau la chansonner, la ridiculiser, rien n'y fait. Est-elle nouvelle, cependant, cette mode excessive et incommode ? Rappelez-vous le portrait de Marie Leczinska par Vanloo ! La crinoline est une robe à paniers dont les paniers au lieu de s'élargir à la hauteur de la taille se sont fondus, étalés vers le bas, en forme d'éteignoir. Le fer a remplacé, dans son armature, le crin; il a une rigidité déplaisante; il faut que la robe ballotte sans grâce, sans souplesse, tantôt à gauche, tantôt à droite; il est incommode et lourd; qu'importe : la crinoline triomphe.

L'on porte alors des bottines hautes, des bottes à glands, l'on se coiffe à la sauvagesse sous des toques de velours et des chapeaux à brides et plus tard sous des coiffes profondes qui rappellent celles des paysannes de Provence.

Les étoffes sont de couleurs vulgaires et hurlantes, des violets tranchés, des roses acides et durs, des verts accentués, des marrons « dos de hanneton », des gris froids, des jaunes criants, des rouges solférino, marengo, sang de bœuf. Beaucoup de passementerie et fort pesante. La moire s'impose pendant quelque temps ; on la garnit, pour l'alourdir encore, de franges et de brandebourgs ; l'on porte des basques ornées de dentelle ou de plume. En 1867, tout est à l'Espagne et le *boléro* fait fureur ; on le borde de jais. Un moment l'on s'est mis à draper sur la crinoline des étoffes découpées, des festons, des redents ; elle est courte alors, découvre le mollet serré dans les hautes bottines... et rien n'est plus disgracieux.

Projet de décoration extrait de « L'Art pratique du tapissier ».

Il y eut, lors de la mode des vestes, la veste *zouave*, la veste *turque*, la veste *grecque*, la *Ristori*, ou bien, comme manteau, le manteau *Talma*, le mousquetaire, la rotonde, l'affreuse rotonde, sans oublier le châle, tous les châles possibles et imaginables, le châle hindou cachemire et le châle hindou de laine, et le châle tunisien aux larges rayures jaunes et vertes, rouges et tête de nègre, et le burnous algérien. Ce fut, ensuite, la vogue des paletots de drap uni à grosses soutaches ou garni d'astrakan : le paletot *Lydie*, *Lalla Roukh*, la sortie de bal *Vespertina*. Sous le boléro, l'on endosse des chemisettes *Garibaldi*, des gilets *Louis XV*.

La coiffure est tantôt à catogan, tantôt à papillotes, tantôt en rangées de nattes, tantôt à repentirs ondulés ou à rameaux frisés.

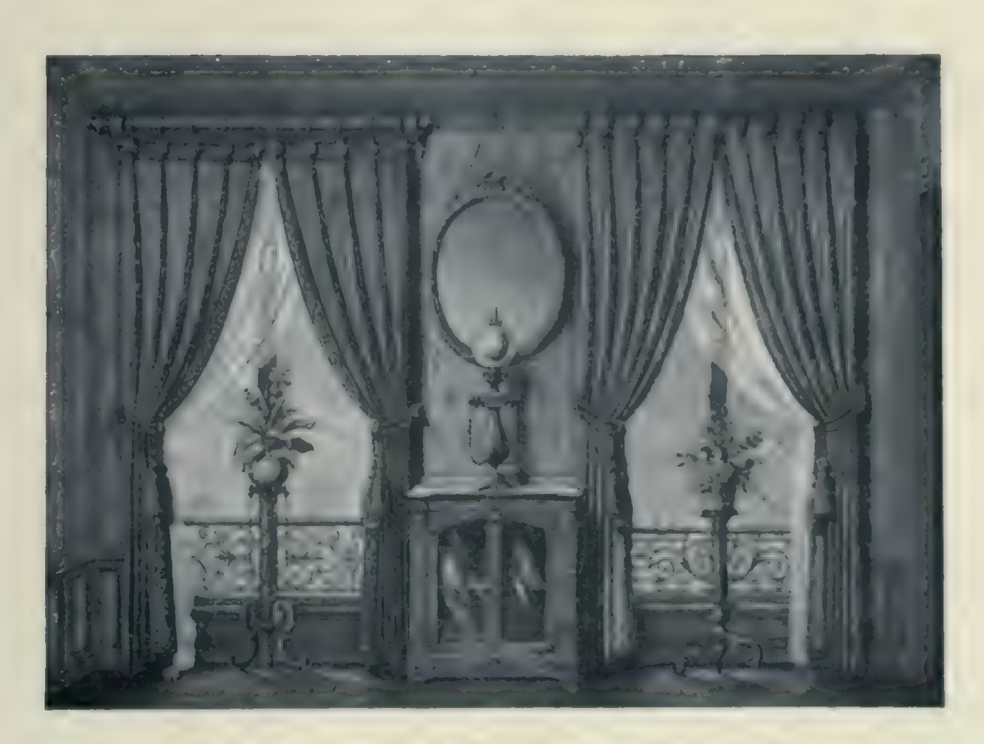
Et tout à coup la crinoline disparaît : « Le palladium de l'Empire était tombé, dit philosophiquement Henri Bouchot. A partir du jour où sur les promenades ou dans les rues la mode des fuseaux, des robes longues et étroites s'annonce, il y a comme une fronde dans les foules. Explique qui pourra, mais cela est certainement. La population qui est au Grand Prix de

(1) Henri Bouchot. *Ibid.*

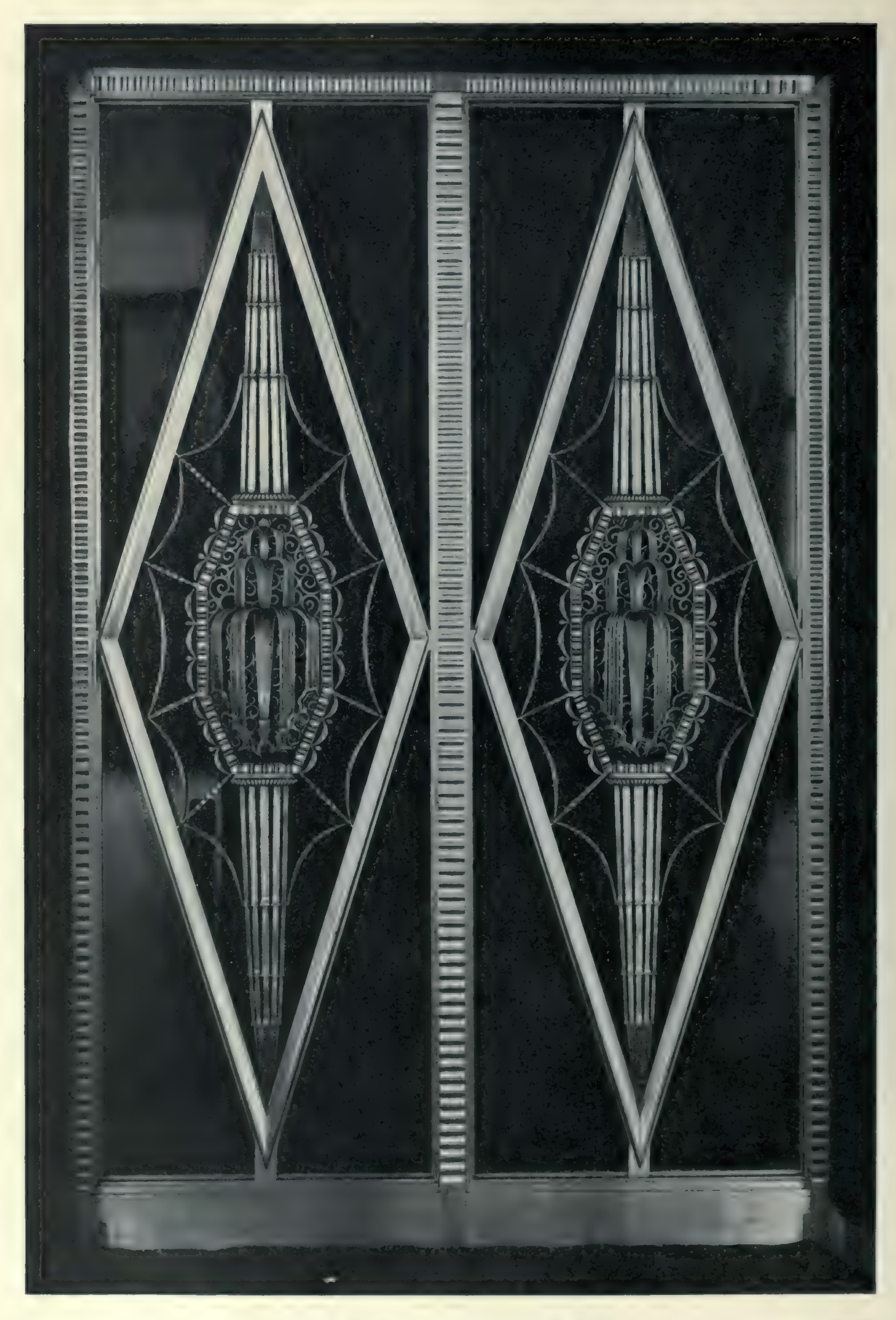
Paris de 1868 n'est plus celle de 1866, ni même celle de 1867.

« D'aspect, c'est étrangement différent, mais au moral c'est pire. Avant, en 1860 et 1866, tous les fameux chapeaux *décalitres* se soulevaient au passage du « patron », de l'Empereur ; on l'acclamait. Après l'Exposition, on met la coquetterie à le regarder passer, à garder son chapeau et à chanter des chansons. De saison en saison la chanson se fait plus cruelle, comme les jupes des dames s'amincissent et s'impondèrent ». (1)

(1) Henri Bouchot. *Ibid.*



Projet de décoration extrait de « L'Art pratique du tapissier »



Edgar Brandt. Porte en fer forgé « Les jets d'eau ». (Phot. Harand)



Bapst et Falize. Service à café (1890). (Phot. Lib. de France)

LIVRE IV

LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE (1870-1925).

CHAPITRE PREMIER

L'Exposition de 1878 : le règne du pastiche continue. — Réforme de l'Enseignement du dessin. Création de l'Ecole Nationale des Arts décoratifs et du Musée des Arts décoratifs. Henri Bouilhet et l'Union Centrale. L'Exposition de 1889. — L'Art décoratif français et les Expositions à l'Etranger. La Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie.



DE même que l'Exposition de 1867, celle de 1878 n'apporta aucune amélioration à ce déplorable état de choses. Aucune trace d'esprit moderne n'y était visible, aucune orientation nouvelle. Il semblait que toutes les facultés créatrices fussent taries en France. « Nous en sommes pour l'heure au Louis XV et au Louis XVI. Parcourez avec attention la longue galerie du mobilier dans la section française, vous n'y trouverez guère que des reproductions et des imitations des œuvres de ces deux époques. Le XVe siècle, qui a été si fort à la mode autrefois, au temps du romantisme, n'a conservé que de très rares fidèles... La Renaissance est encore fort cultivée dans le grand mobilier... mais la dominante est le XVIIIe siècle : les commodes à marqueterie de bois de couleur, les chiffonniers, les bureaux aux bronzes finement ciselés et dorés, les armoires-étagères aux vantaux décorés de porcelaines galantes, les tables à la ceinture de bronze ajourée, aux pieds sveltes avec des cariatides de Clodion formant gaîne. L'emploi du bronze dans le meuble a pris une extension si considérable et si caractéristique, qu'à voir certaines exhibitions on se croirait volontiers contemporain de Mme de Pompadour ou de Marie-Antoinette (1) ».

Les envois des ébénistes alors en faveur, Fourdinois, Beurdeley, Dasson, Sauvresy portaient tous la marque de l'impuissance absolue à laquelle le goût de l'archéologie qui, depuis la Restauration, régnait en souverain maître tout autant sur les artistes que sur les

(1) Marius Vachon. *L'art moderne à l'Exposition de 1878*, sous la direction de L. Gonse.



(Phot. Lib. de France)
Fannière. Salière (1893).

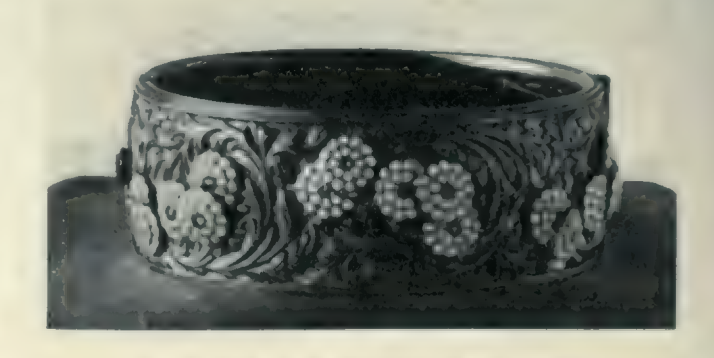
industriels et sur le public avait conduit l'art décoratif, étouffant toute velléité d'originalité, tout souci d'adapter les formes et l'ornementation aux besoins ou à l'idéal de la vie contemporaine.

Dans les sections d'orfèvrerie et de bijouterie, de céramique et de verrerie, même pauvreté d'invention. « Orfèvres et bronziers, s'écriait L. Falize fils, nous allons à l'aventure, suivant notre fantaisie personnelle, manquant d'école, n'ayant ni conseils, ni direction supérieure. Nous n'avons pour nous soutenir que le goût du luxe chez le client, que la passion du gain chez le producteur ; aucun artiste ne s'est encore pris d'amour pour cet art du métal qui garde, à qui le saura comprendre, des jouissances égales à celles que donnent au sculpteur la molle complaisance de la glaise et l'âpre résistance de la pierre, au peintre la magie de sa palette... Ils ont été sollicités pourtant : après qu'Auguste, Thomire, Odiot père et Biennais eurent avec les grands jours de l'empire ressuscité l'orfèvrerie, on vit les Cahier, les Fauconnier, les Wagner recourir à nos architectes et à nos sculpteurs. C'est sur l'avis de Chenavard, que Fauconnier tenta les premiers essais de style Renaissance, et ce fut pour lui que Barye composa ses premières maquettes, les fondit et les cisela. Liénard, Ganneron, Plantard et Geoffroy de Chaumes travaillaient pour Wagner; Vechte fut alors un des maîtres de la ciselure; Justin et Nevillé dessinaient pour Duponchel ; Rude et Simart modelaient pour le duc de Luyes le *Louis XIII* d'argent et la *Minerve* d'ivoire, d'or et d'argent. imitée de Phidias, mais ils bornaient à ces deux essais leurs concours; Morel employait Klagmann et, comme le dit Théophile Gautier en ses notices : « Pradier, David, Feuchères, Cavelier, Préault, Schœnwerk, Pasal, Rouillaud, ont été traduits en or, en argent, en fer oxydé par Froment-Meurice (1) ».

Les frères Fannière, Christofle et Bouilhet, Poussielgue-Rusand, Armand-Calliat, Froment-Meurice, Falize, Odiot, Aucoc, Duron, Philippe, Boucheron étaient présents, cependant, c'est-à-dire, les meilleurs entre ceux qui pratiquaient alors l'art de l'orfèvrerie, et, parmi les bijoutiers, Fontenay, Sandoz, Boucheron, Fouquet, Mellerio, Vever, Rouvenat, Téterger et Massin. Tous, ils étaient des techniciens de premier ordre, connaissaient à fond l'histoire et les ressources de leur métier et, du point de vue de l'exécution matérielle, les égaux de leurs plus glorieux devanciers; ils étaient des hommes du goût le plus éprouvé, n'épargnant rien pour atteindre à la perfection, s'entourant des collaborateurs les plus savants, utilisant dans leurs travaux les matériaux les plus précieux, et si je ne craignais d'encombrer de trop de renseignements documentaires un ouvrage comme celui-ci, je pourrais établir une très longue nomenclature de celles de leurs œuvres qui, pour les raisons que je viens de dire, s'imposent à l'admiration et ont puissamment aidé, il faut en convenir, à conserver le prestige sans cesse déclinant, depuis la fin de l'Empire, du Premier, bien entendu, de nos artistes industriels, du fait de la pauvreté inventive dont ils étaient frappés. Aveuglés par le culte du passé, ils furent, hélas ! incapables d'échapper à l'obsession des formes anciennes, des motifs ornementaux consacrés par le succès.

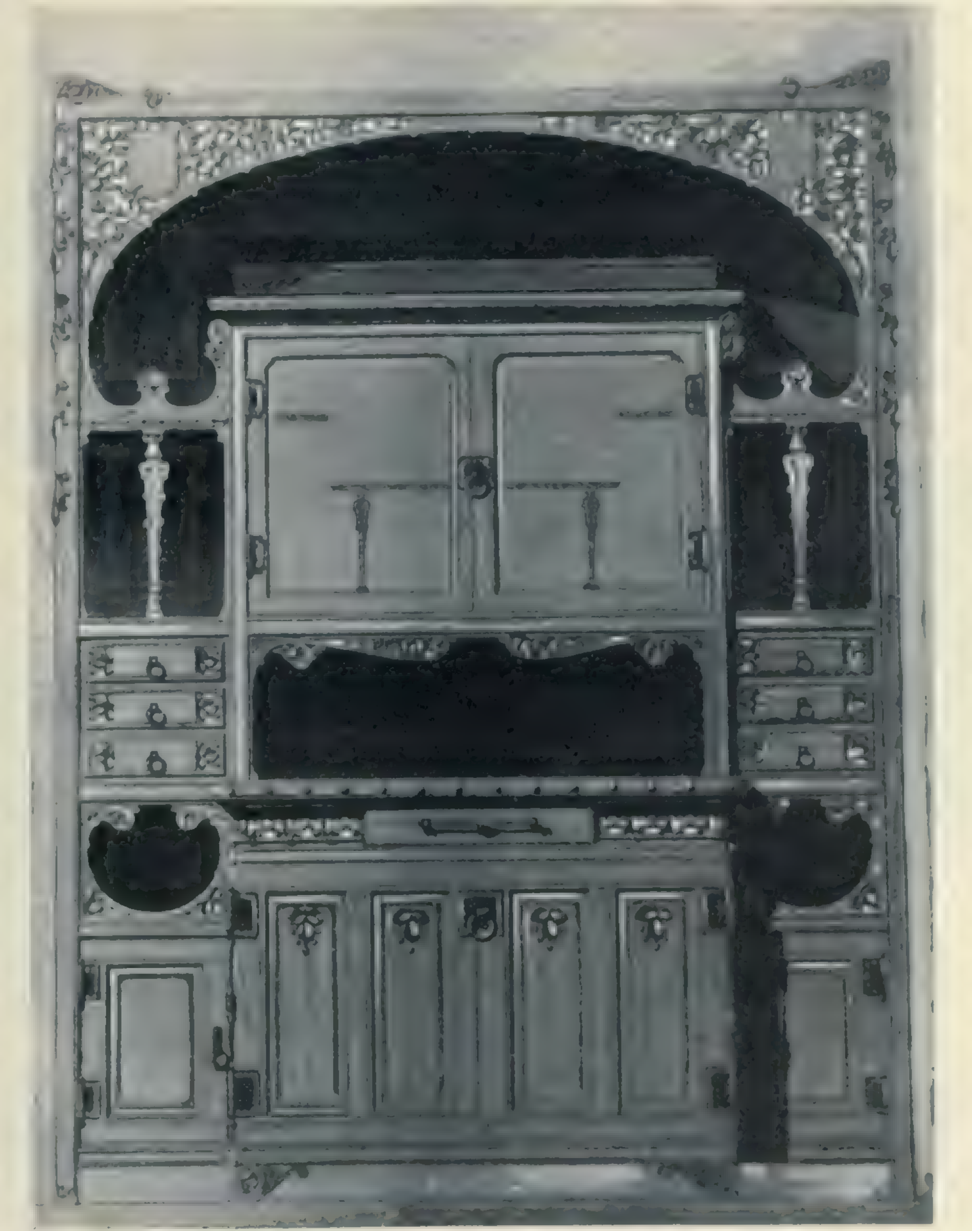
Presque seul, parmi ces maîtres-artisans, presque seul, on peut le dire, Massin avait apporté dans l'art du bijou une conception neuve. Nul mieux que lui, à son époque (le second Empire) ne sut mettre en va-

(1) L. Falize fils. *L'art moderne à l'Exposition de 1878*, sous la direction de L. Gonse.



Bracelet, émail et or, par Bapst et Falize (1890).
(Musée des Arts décoratifs).

leur avec plus d'ingéniosité, de fantaisie, de goût l'éclat des pierres précieuses et il est, même aujourd'hui, bien peu de joailliers qui ne profitent encore de ses leçons. « Il a créé une école nouvelle. Il ne s'est pas borné à copier la fleur vivante avec l'esprit et la fidélité de la meilleure fleuriste, mais prêtant aux pétales et aux feuilles tout l'éclat du diamant, il a inventé des fleurs nouvelles : il a mêlé aux pierres des filigranes d'argent, qui gardent à la plante une légèreté de tissu, une transparence de peau indéfinissable... Massin a tissé des dentelles de diamant dont le canevas est léger et souple comme une trame de fil ; dès lors redeviennent possibles les somptuosités de vêtements des reines des XV[e] et XVI[e] siècles, sans que les perles et les bijoux fassent à la beauté des femmes une pesante armure (1) ».



(Phot. Lib. de France)

A. Sandier. Projet de buffet de salle à manger.
Concours de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (1891).

Mais qui ne voit combien de semblables recherches, couronnées d'un si vif succès pouvaient être dangereuses. Elles marquaient, en effet, le début de ce naturalisme dont bientôt Gallé allait tirer, dans l'art du meuble, un si original parti, trop original et dont la vogue devait donner naissance à tant d'erreurs, entre 1880 et 1900. « L'art du bijoutier et du joaillier, dit fort justement Henri Vever, ne consiste pas à faire des reproductions purement botaniques. Ce n'est pas l'imitation de la nature qui est artistique ou même simplement intéressante, mais la façon dont elle est interprétée. La copie fidèle d'une plante ne nécessite aucun effort d'imagination ni d'invention; elle ne demande qu'un ouvrier habile, soigneux et patient. On peut obtenir ainsi un objet curieux, agréable à voir, mais peu propre dans sa forme à l'ornementation d'un corsage. Il y a là un tour de force, un « chef-d'œuvre », au sens ancien du mot, mais dans lequel, à notre avis, le goût n'entre pour rien.

« Le maître-joaillier Massin, dans sa remarquable étude technique sur la joaillerie à l'Exposition de 1889, bien qu'il se fût lui-même inspiré abondamment de la flore, critique cette manière de faire et signale dans la vitrine de Boucheron des pièces pleines de qualités mais ayant aussi des défauts : entre autres, un pied de cyclamen avec ses feuilles, ses fleurs et ses tiges grandeur naturelle; une très jolie branche de mimosa, enfin et surtout une œuvre importante, remarquable d'exé-

(1) Falize fils. *Ibid.*



(Phot. Lib. de France)
E. Léveillé. Verrerie polychrome (1890).

cution, une grape de raisin avec feuille de vigne, qui pèchent précisément par l'excès d'imitation de la nature, sans préoccupation suffisante de l'emploi et de la destination du joyau (1) ».

En même temps que la mode de ces bijoux floraux, régnait celle des bijoux à sujets inspirés de la Renaissance, des reproductions de dentelles anciennes, des breloques, des broches, des colliers, des diadèmes d'or ciselé et ornés d'émaux, de pierres précieuses où des figures, des têtes, des animaux jouaient le rôle principal : dauphins, sphinx, lézards, serpents, paons, dieux et déesses, sirènes, chimères, sans parler des jeux de rubans et d'entrelacs, d'un caractère composite, sans parler non plus de mille combinaisons ornementales inspirées de différents styles, fort bâtards de lignes et que je renonce à décrire. Aux noms des bijoutiers que j'ai déjà cités il faut ajouter ceux de Bapst. Debut, Riffault, Marret, Robin, Deshayes, Gueyton.

Et de tous les rapports et de tous les articles consacrés à l'Exposition de 1878 se dégage une sorte de lamentation sur la misère de l'art industriel français.

Jules Simon qui était loin d'être ce que l'on est convenu d'appeler un artiste, ne voit partout, je veux dire, dans toutes les sections d'art appliqué que copies et réminiscences. « On ne garde pas la royauté de la mode avec des imitations même parfaites. Il faut inventer pour diriger. On peut, sans originalité, marcher à la tête de sa profession; on la précède, mais on ne la mène pas... » Nos papiers peints en viennent à ressembler à de l'étoffe ou à du cuir. « C'est un tort. Il y a pour les objets industriels, comme pour les actes de la vie humaine, une nécessité et un devoir de la franchise. Il faut être ce qu'on est. Le papier qui veut passer pour de la tapisserie, n'est qu'un faux luxe ».



(Phot. Lib. de France)
Pannier frères. Verrerie polychrome (1888).

(2) Henri Vever. *Ibid.*


Angst. Poignée de canne (1901).


G. Fouquet. Pendant (1900).


Le Turc. Poignée de canne (1901).

Même refrain dans le rapport d'Edouard Didron sur les arts décoratifs et, plus particulièrement, le mobilier et la parure. Quelle pauvreté de conception dans les applications de l'art à l'industrie ! Quel mépris des lois de l'appropriation rationnelle et intelligente de la matière, du respect et des convenances de la destination, quel oubli de la simplicité des moyens mis en œuvre ! « Il y a trop de copies du passé ! — c'est le jugement que répètent les rapporteurs depuis une quarantaine d'années. On ne crée plus, on imite avec adresse, avec ingéniosité, avec beauté parfois, mais on imite toujours. L'ouvrier est devenu une machine animée » qui, par la division du travail reproduit à satiété le même fragment du même modèle ; le progrès mécanique diminue évidemment l'initiative ; le luxe mis à la portée de tous est un faux luxe ; le public n'y a acquis ni le goût, ennemi de la banalité, ni le sentiment vrai de l'art. « Le doublé, le plaqué, le simili-bronze et le simili-marbre, l'imitation de la matière noble par le déguisement de la matière vulgaire, les plantes en carton et les fleurs en papier n'ont, en aucune façon, élevé le niveau de l'éducation artistique du peuple ni perfectionné les qualités de son âme par la nature des impressions qui ont été excitées en elle ».


R. Lalique. Aumônière (1903).

Certes la vulgarisation des articles industriels, leur diffusion à bon marché sont des nécessités actuelles mais on ne saurait lutter trop énergiquement contre ce luxe de mauvais aloi, « contrefaçon misérable de la richesse » qui aide à la méconnaissance de toute vraie beauté. C'est ainsi que, par vanité, l'on préfère un meuble en bois précieux incrusté de nacre et de métal mais banal, fragile et laid à un meuble de bois de pays sans décoration mais pratique, solide et de belle forme, meuble qui, d'ailleurs, reste à créer, hélas ! Il



Lucien Jacques. La Bacchanale. Filet de soie.

n'est aucune branche de l'art qui échappe à ces critiques : la peinture décorative n'est le plus souvent qu'un trompe l'œil : dessus de portes, frises, corniches simulent la sculpture : le papier veut jouer au tissu, la tapisserie singe la peinture.

« L'art appliqué à l'industrie est affligé d'une hérésie esthétique fort dangereuse ; elle consiste à employer tous les moyens, dont l'extrême habileté de main-d'œuvre facilite singulièrement l'usage, pour déguiser la nature de la matière employée, dissimuler les procédés de fabrication et imprimer aux résultats obtenus une apparence absolument contraire à la réalité. L'art de la décoration a besoin de cette sincérité rigoureuse, absolue, qui est sa dignité, pour expliquer les formes diverses qu'on lui fait revêtir et les fonctions précises qui lui sont réparties. L'indécision du rôle de chacune de ces formes et les artifices de la fabrication amènent fatalement l'anarchie et le chaos ». C'est ainsi que le fer, renonçant à accuser sa robustesse, usurpe la finesse et l'élégance qui sont les privilèges du cuivre, que le bois veut devenir métal, que le verre s'épaissit et devient opaque pour imiter la porcelaine et plagier des formes qui ne lui appartiennent pas plus qu'elles ne lui conviennent. C'est contre le mensonge qu'il faut réagir : voilà la question vitale.



Tapisserie au point lancé de Madame Maillaud, dessin de F. Maillaud.

***

Cependant, à la suite du vote émis par le Conseil supérieur des Beaux-Arts en 1876, Eugène Guillaume avait fait adopter sa réforme des méthodes d'enseignements du dessin, qu'avec son ami Louvrier de Lajolais il ne cessait de préconiser dans de nombreuses conférences. L'étude du dessin, proclamait-il, est aussi nécessaire aux contremaîtres et aux ouvriers de la plupart des industries qu'aux artistes eux-mêmes ; le goût, l'intelligence, le don artistique sont des qualités vaines si elles ne sont pas cultivées, développées par le dessin. C'est, en somme, ce que disait déjà, sous la Révolution, le représentant du peuple Portiez : « Les arts du dessin sont l'école où se forment directement ou indirectement presque tous les arts de l'industrie ».

Mais l'idéal d'Eugène Guillaume était plus large encore. Il voulait créer non pas l'art du dessin mais la *science* du dessin, du dessin logique, linéaire et géométrique, cette rigidité ayant pour but « d'assurer aux esprits une forte discipline, de leur donner

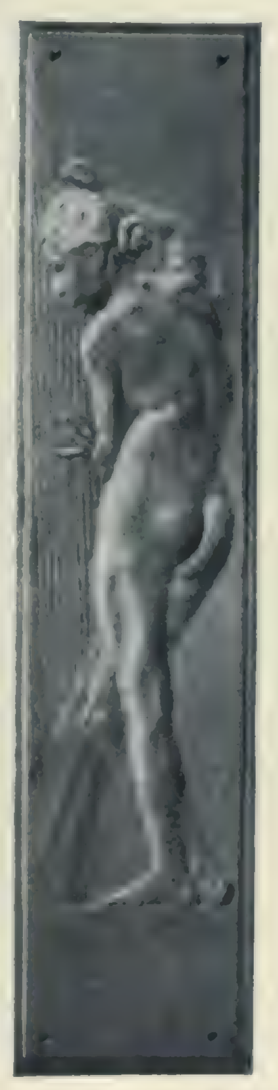




Alexandre Charpentier. Plaques de porte. (Phot. Lab. de France)

le respect de l'exactitude et de les habituer à réduire aux éléments fondamentaux les formes complexes de la nature ». Remarquez, en passant, qu'il ne s'agissait point ici de former des artistes mais des ouvriers d'art et que ces méthodes, d'ailleurs, si elles présentaient l'inconvénient (que présentent d'ailleurs toutes les méthodes) d'être trop systématiques et trop sèches, ne risquaient en aucune façon d'empêcher les dons artistiques de se faire jour chez ceux qui les auraient possédés. L'esprit souffle toujours où il veut.

En 1878, quoiqu'il en soit, la réforme Guillaume fut appliquée à l'enseignement secondaire et primaire et devint obligatoire. Le programme devait rester en vigueur pendant trente ans, c'est-à-dire jusqu'à l'arrêté du 27 juillet 1908 par lequel plus de liberté fut laissée à l'élève, liberté de sentiment, liberté d'interprétation, liberté technique. L'art du dessin devenait un instrument de culture, c'est-à-dire s'appuyait davantage sur les dons que sur la science : enseignement moins abstrait, moins mécanique, où l'étude de la nature jouera un plus grand rôle, où la personnalité sera moins bridée par les règles et les canons. Ceci est-il préférable à cela ? Je ne sais, et ce n'est point ici le lieu d'en discuter. Au surplus, il appartient au temps seul, dans ces matières d'enseignement, de montrer la bienfaisance ou la malfaisance des programmes.





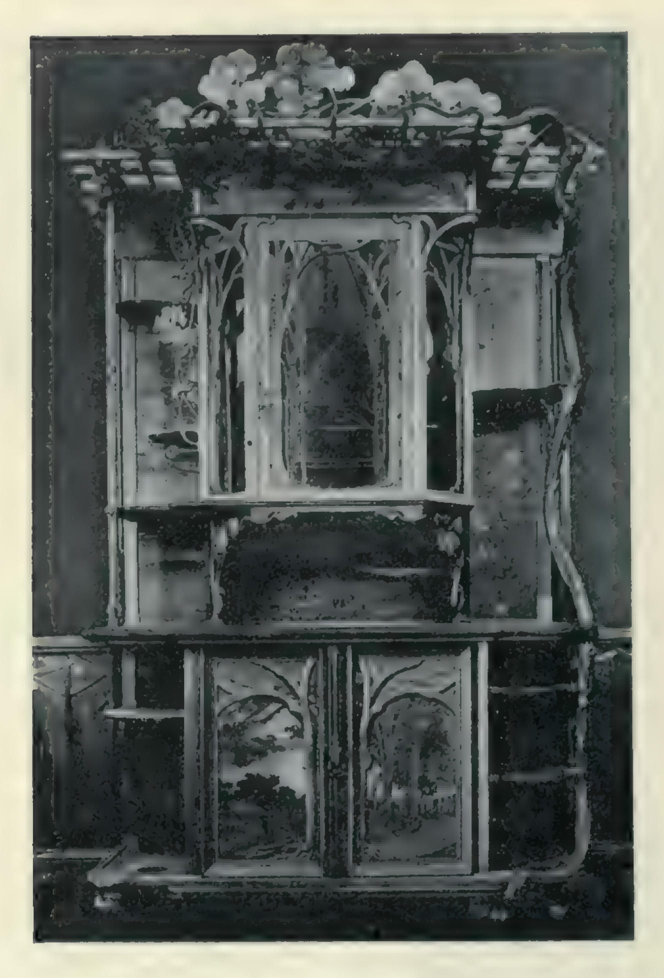
Alexandre Charpentier. Plaques de porte.

Ce qu'il ne faut pas oublier, cependant, ce dont il faut être reconnaissant à Eugène Guillaume, c'est qu'il créa un mouvement fort utile, qu'il suscita partout des concours et des initiatives lesquelles contribuèrent très efficacement au développement de l'instruction industrielle et artistique, et il serait injuste de ne pas rendre hommage aux mérites de ceux qui à sa suite travaillèrent à cette tâche noble et ingrate : Louvrier de Lajolais, en premier lieu, Crost, Dutert, Chipiez, Paul Colin.

En même temps, d'importantes réformes furent réalisées dans l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts. L'Ecole de la rue Bonaparte qui s'était trouvée jusque là sous la dépendance absolue de l'Académie des Beaux-Arts, avait été placée, en 1863, sous l'autorité de l'Administration Centrale, et un peu plus de liberté commença d'y régner. En 1870, les Beaux-Arts eux-mêmes avaient pris le caractère et les attributions d'un service public et avaient été annexés au

lais, le titre d'Ecole Nationale des Arts décoratifs qui lui est resté. Ce titre seul était tout un programme; il établissait nettement la démarcation de l'Ecole populaire et de l'Ecole supérieure. Les Ecoles d'art décoratif de Limoges et d'Aubusson étaient en outre mises sous la même direction. En province, les écoles se multiplient. Lyon qui, depuis 1856, possède son Musée d'art et d'industrie, peu à peu spécialisé aux soieries, suit le mouvement. Roubaix, qui possédait depuis 1833 des écoles d'art industriel, fonde en 1876 un enseignement du tissage et de la teinture et décide la réunion en un seul établissement des cours et des collections artistiques disséminés dans la ville. En 1881, l'Ecole Nationale des Arts Industriels, élevée à frais communs par l'Etat et la ville de Roubaix est chose décidée; en 1889, chose réalisée. A Paris, la municipalité fonde l'Ecole Bernard Palissy et l'Ecole Germain Pilon; à Rennes, à Nice, à Marseille, à Rouen, à Reims, à Nancy, à Nantes, à Valenciennes, un peu partout, des Ecoles d'art décoratif voient le jour.

Quant à l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, elle était loin, bien loin de rester



E. Gallé. La blanche vigne (1900).

Ministère de l'Instruction Publique; on reconnaissait enfin « leur droit à la sollicitude de l'Etat... parce qu'ils répondent réellement à un besoin général, en tendant à développer dans le pays entier le sentiment de l'amour du beau ». Le langage administratif excelle ainsi à consacrer des lieux communs et à leur donner une autorité sans laquelle, en France, rien n'est possible.

En 1875, M. de Chennevières créait, par décret, le Conseil supérieur des Beaux-Arts dont le rôle fut si actif pour leur participation à l'Exposition de 1878.

D'autre part, la situation des industriels d'art avait fait l'objet en 1874, comme je l'ai dit, d'une grande enquête, sur l'initiative d'Antonin Proust, alors surintendant, sinon ministre, des Beaux-Arts : et cette question si importante avait été traitée fort remarquablement dans une plaquette de l'architecte Davioud.

Enfin, l'Ecole de dessin et de mathématique, fondée par Bachelier en 1765 pour les ouvriers de Paris, prenait en 1875 — il n'avait pas fallu moins d'un siècle pour que certaines vérités d'ordre courant fussent reconnues ! — sous la direction de Louvrier de Lajo-



E. Gallé. Le Saint Graal et son tabernacle (1903).



(Phot. Lib. de France)

GALLE. LES CIGALES. (Appartient à M. Hirsch).

inactive. En 1874 et en 1876, elle organisait des expositions d'art industriel faisant suite à celles de 1865 et de 1867 et les complétant ; en 1880, 1882, 1884 des expositions technologiques consacrées successivement aux arts du métal, aux arts du bois et aux arts du fer ; en 1887, une exposition récapitulative des beaux-arts appliqués à l'industrie; en 1892, une exposition moderne, rétrospective et Internationale des « Arts de la femme » qui remporta le plus éclatant succès. Dirigée par des hommes énergiques et compétents, aussi désintéressés que passionnés de mieux, cette société qui était appelée à rendre tant et de si grands services aux arts décoratifs français, comptait alors 800 membres étroitement « unis dans une communion intime de grandes idées et de nobles ambitions ». Mais la création et l'entretien d'une bibliothèque, l'organisation de concours, de conférences, de cours publics si nécessaires à développer et a améliorer le goût des artisans et du public, les encouragements aux artistes et aux industriels ne tardèrent pas à absorber toutes ses



(Phot. Lib. de France)
Rousseau. Verrerie émaillée.

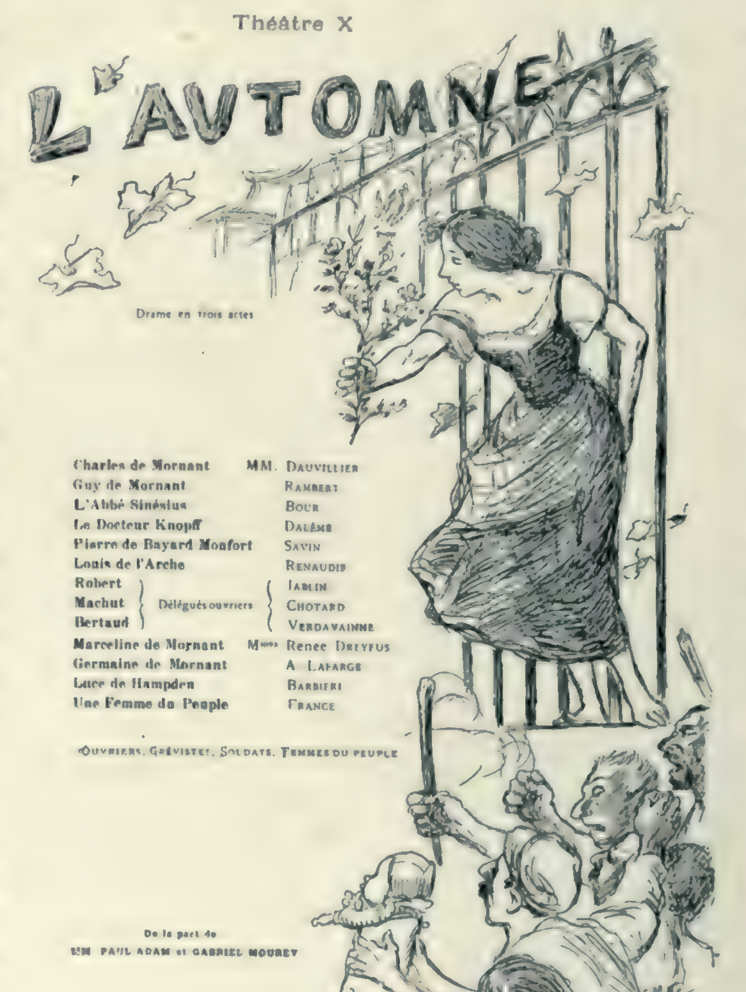


(Phot. Lib. de France)
E. Gallé. Verrerie émaillée et gravée.

ressources, malgré la générosité de ses membres qui, par des contributions personnelles, parvenaient à peine à équilibrer son budget. La guerre de 1870 avait achevé le bouleversement de ses finances ; il fallait agir et sauver une œuvre qui s'était acquis tant de titres à la reconnaissance de tous. En 1872, elle se reforma, sous le même titre, en société anonyme à capital variable ; toutes les actions furent souscrites par les anciens adhérents. Edouard André fut appelé à sa présidence.

Mais tous ces efforts menaçaient d'être vains si une exposition permanente ou plutôt un Musée d'art décoratif n'était pas créé, afin de fournir sans cesse au public et aux artistes une leçon de beauté. Une association spéciale se forma donc en 1877, sous la présidence du duc de Chaulnes, qui réunissait des amateurs, des artistes, des gens du monde, des industriels, dans le but de fonder un Musée des arts décoratifs. Tant au moyen de souscriptions qu'à l'aide de dons généreux, quatre ans plus tard, un premier fond de collection était constitué et la jeune association fusionnant avec

l'Union Centrale des beaux arts appliqués à l'industrie, prenait le titre définitif d'Union Centrale des arts décoratifs et se voyait reconnue d'utilité publique, le 15 mai 1882. En même temps, Antonin Proust, devenu président de l'Union Centrale, obtenait du gouvernement l'autorisation de lancer une grande loterie qui laissait un bénéfice net de près de six millions, devant permettre ultérieurement la création de ce fameux musée des arts décoratifs, réclamé par tous depuis si longtemps. L'Union Centrale, enfin, se livrait à la propagande la plus active avec l'aide de la *Revue des Arts Décoratifs* que dirigeait Victor Champier à qui Roger Marx dédiera plus tard son ouvrage sur *La Décoration et l'Art Industriel à l'Exposition de 1889* « en reconnaissance de son persistant et utile effort pour le développement des industries d'art français ».



⁂

Il serait injuste de ne pas mentionner ici, parlant de l'Union Centrale, le rôle prépondérant qu'y joua Henri Bouilhet, l'un des directeurs (de 1863 à 1910, date de sa mort) de la maison Christofle.

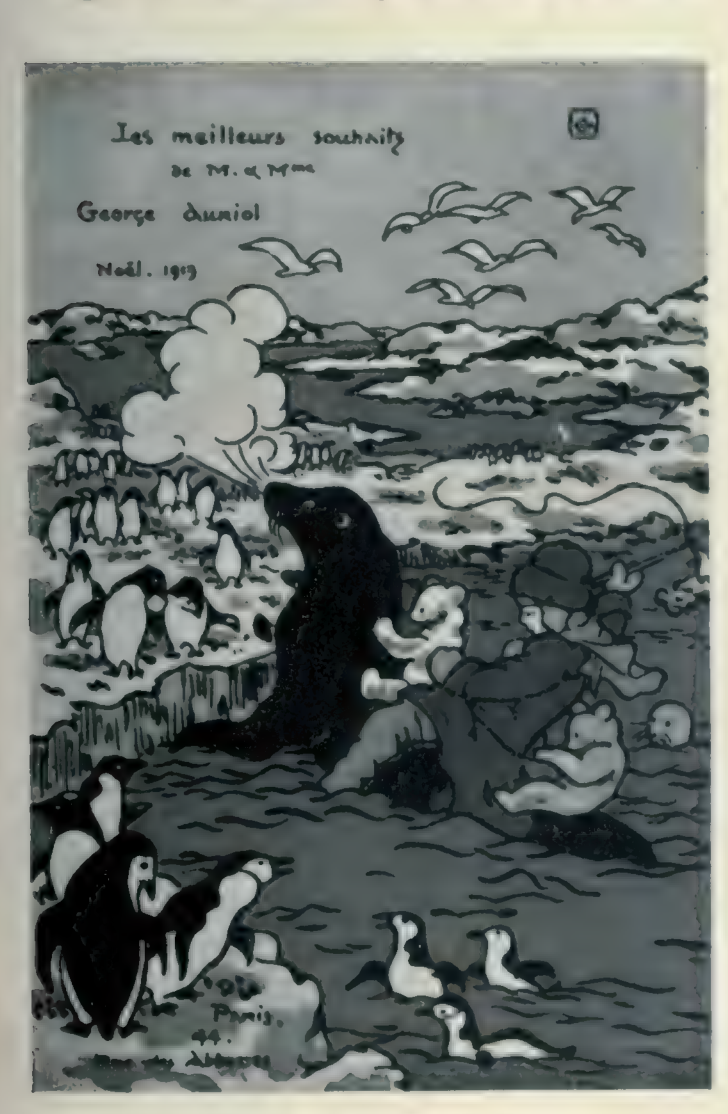
De 1872 à 1892, il organisa, au Palais de l'Industrie, sept expositions où, à côté des productions les meilleures du passé, il révélait au public celles d'aujourd'hui : les œuvres des artisans et des artistes décorateurs contemporains qui, jusqu'alors, n'étaient pas admises au Salon.

Enfin, le rêve de sa vie — rêve dont il avait préparé la réalisation avec une inlassable ardeur — se réalisa : en 1905, après bien des luttes, l'Union Centrale fêtait sa prise de possession du Pavillon de Marsan en inaugurant le beau musée qui est une des gloires de Paris. A la mort de Georges Berger, Henri Bouilhet se voyait appelé, par les membres du Conseil de l'U. C., à la présidence, qu'il avait tant de fois trop modestement refusée, de cette société à la prospérité de laquelle il s'était consacré avec un dévouement et un zèle admirables. Il lui avait donné durant quarante ans, comme le proclamait à ses obsèques le très distingué et très regretté M. Maciet (le créateur de cette belle bibliothèque du Musée des arts décoratifs laquelle rend tant de services aux travailleurs et aux amateurs), et qui avait été avec lui plus à la peine qu'à l'honneur, « tout son cœur, toute son intelligence et la plus grande partie des heures qu'il pouvait soustraire à d'autres devoirs ».

Mais ce n'est point là toute l'œuvre de Henri Bouilhet. Son activité était inépuisable. Président du Jury de l'Orfèvrerie et membre du Jury supérieur à l'Exposition universelle de 1900, il avait été chargé, par suite de la mort d'Armand Cailliat, du rapport de la Classe 97 et du rapport de l'Exposition centennale. Mais, se voyant débordé par son sujet, si vaste et si riche, et désireux de formuler toutes les observations et toutes les idées acquises au cours de sa longue carrière, il fit de son rapport sur le Musée centennal un ouvrage en trois volumes sur *l'Orfèvrerie française aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles* dont les lecteurs de ces lignes ont pu deviner, par les quelques citations que j'ai eu l'occasion d'en faire, toute la valeur. La place me manque pour dire avec quel sens historique, quelle netteté d'idées, quelle largeur de vues est écrit ce livre, et combien de lumineuses pages il contient, où, après nous avoir initiés à toutes les splendeurs de l'art du passé, Henri Bouilhet formule toutes ses espérances en l'art de l'avenir. Car ce sont toujours les hommes les mieux

informés de l'effort des siècles écoulés qui ont le plus de confiance en l'évolution ; ils savent que l'immobilité est l'image de la mort, et, tout en donnant un regard attendri et émerveillé aux beautés d'hier, ils ne peuvent s'empêcher d'adresser un sourire aux beautés de demain, qu'aujourd'hui, dans la lutte... et l'erreur parfois, prépare.

De 1874 à 1888, l'art industriel français participa à presque toutes les expositions qui eurent lieu à l'étranger : à Sydney (1879) et à Melbourne (1880) ; à Amsterdam (1883) ; à Anvers (1885) ; à Bruxelles (1888) ; à Barcelone la même année ; c'est à l'occasion de cette exposition de Barcelone — vu que les relations officielles de l'Espagne et de la France étaient alors assez tendues, — que Gustave Sandoz, aidé de quelques amis industriels et commerçants ne craignit pas, pour que la France y fût représentée, d'engager toute sa fortune personnelle et c'est d'alors que date l'origine d'une association qui joua depuis un rôle im-



George Auriol. Carte de bonne année.



E. Grasset. Page de calendrier (vers 1895).

portant dans les expositions : le Comité français des expositions à l'étranger.

***

Un an plus tard, 1889, s'ouvrait à Paris une nouvelle Exposition universelle et internationale dont les deux principaux organisateurs furent Alphand et Georges Berger. Au point de vue architectural, elle marquait un éclatant progrès sur celles qui l'avaient précédée, et l'on put espérer que l'architecture française avait enfin trouvé une formule moderne. Les palais du Champ de Mars où Formigé avait fait un emploi si ingénieux, si brillant de la céramique et du fer, la galerie des machines de Dutert, de Dion et Contamin, la Tour Eiffel, enfin, étaient des créations dont on était en droit d'augurer que la rupture était définitivement accomplie avec les poncifs de l'Ecole.

L'Exposition de 1889, « cette féerie pleine de merveilles » était « le triomphe du fer » dont Duban, Labrouste et Baltard, à l'Ecole des Beaux-Arts, Labrouste dans la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, Baltard dans les Halles Centrales et à Saint-Augustin, avaient tiré déjà de si heureux partis ; c'était la preuve que « la vraie beauté en architecture



Colonna. Tapis (1900).

réside essentiellement dans la parfaite adaptation au but des moyens et de la matière; de sorte que l'édifice qui satisfait le mieux le regard est justement celui dans lequel — que les spectateurs s'en rendent ou non compte — les règles fondamentales de la construction ont été les mieux observées. Le fer détrônait le bois et la pierre, le fer devenait artistique parce qu'il cherchait « les moyens d'expression dans sa propre nature, dans sa force, sa légèreté, son élasticité (1) ».

L'emploi de la céramique ne joua pas, à l'Exposition de 1889, un rôle moins important que le fer, et les diverses façons dont des architectes comme Paul Sédille, Formigé, Ballu, Frantz Jourdain, firent usage des grès de Lœbnitz, Muller, etc..., ouvraient à l'imagination et à la fantaisie des constructeurs de neuves et charmantes perspectives.

De ci de là, sans doute, il faut bien en convenir, l'on pouvait rencontrer, dans les différentes classes, quelques tentatives animées d'un esprit nouveau, mais combien peu nombreuses ! Qu'on suive toutes les transformations, toutes les utilisations du bois, du métal, du tissu, de la terre et du verre, on s'aperçoit encore que nos artistes décorateurs sont toujours et avant tout des archéologues. Depuis un siècle, on n'a pas fait un pas en avant : les quelques novateurs isolés — *rari nantes in gurgite vasto* — que le XIXe siècle a produits, sont restés des isolés, n'ont pas fait école. Et E. de Vogüé, lequel ne pouvait pas plus que le comte de Laborde ni Jules Simon passer pour un contempteur du passé, était en droit d'écrire :

« La science n'a jamais été plus sûre et plus générale; elle n'a jamais eu à son service un travail plus habile. Nos meubles sont des imitations si achevées des meubles Louis XIV et telles pièces d'orfèvrerie sont si sûrement ciselées que les Boulle, les Germain,



Bellery-Desfontaines. Armoire (1903).

(1) E. de Vogüé. *Remarques sur l'Exposition du Centenaire.*



Brateau. Etain (1907).



G. de Feure.
Couvercle de bonbonnière, métal (1901).



Brateau. Etain (1907).

les Roitiers signeraient sans hésitation les œuvres de leurs successeurs. L'ennui c'est qu'ils nous offrent encore ce que d'autres nous ont déjà donné, c'est qu'ils reproduisent trop parfaitement ce que leurs devanciers ont créé. Notre siècle a tous les styles dont il est la synthèse ; il les reflète tous à la fois et jamais il n'y mire son propre style. Le passé est le passé : admirons-le, inspirons-nous de ses œuvres pour apprendre d'elles comment leurs artistes travaillaient et pour savoir surtout ce qu'il ne faut pas refaire... Les œuvres anciennes sont de bons modèles à consulter, non à copier. Une copie, c'est-à-dire ce qui procède servilement du passé mort, est une œuvre mort-née; elle peut être une curiosité ou un amusement, elle n'appartient pas à l'art, elle est du métier. Elle ne remplacera jamais une création originale; celle-ci peut avoir des défaillances, mais si elle se conforme à notre goût, si elle correspond à nos besoins esthétiques, si elle tient compte des exigences de notre civilisation, de nos idées et de nos habitudes, elle ne sera ni banale, ni insignifiante (1) ».

« Le fer, écrivait alors Roger Marx, est la sertissure adoptée par M Formigé pour encadrer et mettre en valeur le revêtement de ses palais où la terre cuite ouvragée développe dans les montants, les frises, les balustrades tout un thème d'ornementation puisée sans discordance à des sources multiples,



Th. Lambert. Bijoux (1901).

(1) E. de Vogüé. *Ibid.*



(Phot. Lib. de France)
Eugène Grasset. Broche émail et pierres.

et l'idée a été heureuse de marquer l'entrecolonnement du porche (au Palais des Beaux-Arts) sans changer de matière, de faire de nouveau appel à la terre, émaillée cette fois de douces teintes laiteuses, bleuâtres ou dorées; ces bas-reliefs polychrômes, loin de divorcer avec l'ensemble, s'unissent, se fondent à distance avec lui, et un autre effet de la tendresse des nuances est de conserver aux compositions symboliques leur charme de jeunesse, de poésie et de grâce (1) ».

Dans le mobilier, après les styles Renaissance, Louis XV, Louis XVI, l'Empire est devenu à la mode; on l'accommode au goût moderne, ou, du moins, on le croit; on cherche à l'adapter à nos progrès; impuissance et sottise ! Quelques ébénistes, cependant, font usage de bois clair, éditent des meubles massifs, abandonnent le plaqué, renoncent aux pièces rapportées, à la camelote de marqueterie et de sculpture qui font encore la joie des foules ; mais leurs efforts sont submergés dans cet océan de pastiches luxueux et de détestables copies.

Pas plus que le meuble ne se renouvellent les arts du tissu ni le premier de tous, la tapisserie. Des ateliers privés de Braquenié et de Hamot, de nos manufactures nationales ne sortent rien de nouveau : la tapisserie française, malgré qu'elle ait poussé aussi loin que possible sa perfection technique, malgré que se soit enrichie, à l'infini, pour ainsi dire, sa palette, grâce aux découvertes de Chevreul, malgré cela, ou, peut-être, à cause de cela, la tapisserie est en pleine décadence. Les cartons sont médiocres, ne sont plus des cartons, ne sont que des peintures à l'huile dont les ouvriers des Gobelins et de Beauvais s'acharnent à reproduire les empâtements ou les glacis. Rien de plus pitoyable. Puvis de Chavannes, cependant, est en pleine maturité de génie : il a donné toute sa mesure. Qui songe à s'adresser à lui ?

Dans les tissus moins riches, la maladie de l'imitation sévit : brocarts de Lyon, étoffes de Roubaix reproduisent les éternels modèles du passé. Parfois une note d'art nouveau, quelque chose de moins déjà vu, attire le regard : c'est l'influence du Japon qui en est cause. Même pauvreté d'invention dans l'industrie du tapis, du papier peint, du bronze. Les appareils d'éclairage électrique ne sont que des démarquages des œuvres, d'ailleurs exquises, magnifiques, qu'à produites autrefois l'art du luminaire. Problème complexe, difficile à résoudre, certes, que celui-là, et qui, après trente ans de recherches, n'est pas encore entièrement résolu... mais qui donc songe, en 1889, à en poser franchement les termes, qui donc s'inquiète d'y trouver une solution, quelle qu'elle soit ?

Dans l'art du cuir, les reliures de Gruel, de Marius-Michel, les travaux de mosaïque de Cazin suivent une voie traditionnelle et neuve à la fois.

Dans l'art du métal, Brateau remet l'étain à la mode, bel artisan aux idées ingénieuses, au métier savoureux. Falize, Christofle, Boucheron présentent des pièces d'orfèvrerie de la plus haute perfection, sans doute, mais dénuées de nouveauté. Le décor floral sévit dans



(Phot. Lib. de France)
Grasset. Peigne corne et émail (Collection Vever).

(1) Roger Marx. *La Décoration et l'Art industriel à l'Exposition Universelle de 1889.*



E. Grasset. Boucle (1900).

tous les métiers. Les frères Vever exposent des mimosas et des roses fraîches cueillies; Gustave Sandoz a demandé à Massin le modèle d'un devant de corsage en joaillerie; Lucien Falize expose son fameux « vase sassanide », œuvre admirable, certes, mais d'inspiration archéologique. Emile Froment-Meurice collabore avec Paul Sédille; le lyonnais Armand Calliat renouvelle l'orfèvrerie religieuse, tout en demeurant fidèle aux exemples du passé. Son « Reliquaire de Saint-Louis » pour la cathédrale de Carthage reste une œuvre forte et noble. Sur des motifs romans il brode avec l'émail, la nielle, l'ivoire des poèmes d'une imagination archaïque et rajeunie qui font de ses créations des choses dignes de l'avenir.

Mais c'est à la section de céramique et de verrerie que se rencontre le plus grand nombre de productions originales, le plus d'audace. Les essais de porcelaine flammée de Salvetat ont enfin abouti; par la dissemblance des effets dûs à des combinaisons de cuisson, à des courants d'oxygène, il fait de la porcelaine une matière somptueuse. Chaplet triomphe dans cet art savant. Dammouse, Delaherche voient leur nom et leurs œuvres accueillis avec enthousiasme par l'élite : brillants débuts de la belle carrière qu'ils ont l'un et l'autre fournie. Gallé est présent aussi et comme faïencier s'impose à l'admiration des connaisseurs. Ce qui caractérise ses apports dans cet ordre de recherches, c'est « la mise en valeur constante de l'émail stannifère, la superposition d'émaux d'opacités inégales, le rapprochement de tons sobres et discrets, parfois le contraste du raffiné avec le brutal, puis l'application de la gravure à la terre molle ou sèche (1) ».



E. Grasset. Boucle (1900).



(Phot. Lib. de France)
Eugène Grasset. Grand pendentif or, émail, pierres de couleur, exécuté par Henri Vever (1900).

Quant à la manufacture de Sèvres, son exposition se signalait, comme toujours, par ses exceptionnelles qualités techniques, sa perfection absolue d'exécution, mais elle n'apportait non plus, rien de nouveau. Au flanc de quelques vases se voyaient, cependant, de délicieux bas-reliefs. Ils avaient été modelés par

(1) Roger Marx. *La Faïence à l'Exposition de 1889.*


(Phot. Lib. de France)
Joseph Chéret. Applique.

Rodin, lors de son passage à la manufacture, où il travaillait à raison de trois francs l'heure.

Dans l'industrie du verre, Rousseau-Léveillé et Gallé occupaient les premières places. A côté des productions, toujours les mêmes, de Venise et de la Bohême. leurs œuvres triomphaient sans peine. Rousseau-Léveillé était resté fidèle aux traditions de cet art admirable, mais il les avait poussées à de nouvelles limites. Sans surcharger, comme tant d'autres, le cristal de motifs d'or, sans le bigarrer au hasard, sans tenter de lui assigner un rôle pour lequel il n'est pas fait ni le faire ressembler au marbre, à la porcelaine, au laque, au bronze, il n'avait pour ambition de n'en tirer que des effets conformes à sa nature et de le laisser se suffire à lui-même, fournir lui-même les éléments de sa propre décoration. Sous l'action localisée des oxydes, il parvenait à le jasper et à tresser un réseau d'étincelantes craquelures par une projection d'eau froide entre deux feux. Léveillé avait l'art des saillies inattendues, des reliefs vigoureux, des détails capricieux. Gallé lui, au contraire, avait rompu avec les traditions ; que dis-je ? il les avait toutes élargies et renouvelées, nous verrons tout à l'heure comment ; et c'était lui, en vérité, le véritable triomphateur de l'exposition de 1889. Quelle leçon, cruelle et méritée, il donnait ainsi à nos manufactures officielles, à cet art glacial et anachronique qui s'obstine à recuire le biscuit cher à Madame de Pompadour, à reproduire au fond d'une assiette le même bouquet ou la même bergerie, à rehausser de fleurs, à l'air naturel, minutieusement pignochées, sur fond bleu, les mêmes médaillons cerclés d'ornements d'or, et ne fait servir un outillage de premier ordre, une main-d'œuvre extraordinairement habile, des laboratoires fournis de toutes les inventions modernes, qu'à la reproduction ou à l'imitation des modèles du passé.

Mais ne nous montrons point trop sévères pour l'Exposition de 1889. Elle fournit à quelques artistes dont l'influence devait être bientôt particulièrement féconde, soit directement, soit indirectement, de se faire connaître et de prendre contact avec le public. En montrant à ce même public les meilleures entre les productions de l'étranger dans le domaine spécial qui nous occupe, celles d'un Tiffany, de la Manufacture Royale de Copenhague, de William Morris, de ses collaborateurs et de son école, elle aida incontestablement l'orientation vers le modernisme de l'art décora-


(Phot. Lib. de France)
Meuble de Louis Majorelle. Vase de Gallé.



(Phot. Lib. de France)

CÉRAMIQUES DE GRAND FEU.

DECŒUR — DELAHERCHE — LENOBLE — CHAPLET — LENOBLE

tif français. Elle prouva à tous les esprits éclairés qu'il n'est nullement impossible d'être de son temps sans renier les exemples d'autrefois et que les problèmes de l'adaptation des formes à d'autres besoins et à d'autres nécessités que celles des siècles écoulés, de l'appropriation de l'objet de sa destination, sans parler du respect absolu des conditions et des limitations de la matière employée, sans parler non plus de la soumission de l'ornement à la forme, demeurent des problèmes vivants d'une actualité éternelle, tant en architecture que dans la composition et l'exécution du moindre objet usuel. Ces idées saines et justes, l'Exposition de 1889 contribua à les propager et il est hors de doute qu'elles auraient pénétré infiniment plus profondément dans l'esprit du public, si l'Exposition de 1900 n'avait marqué comme nous le verrons plus tard, un retour en arrière aussi prononcé. N'importe, la bonne parole avait pris racine et c'est elle qui fit germer le grain que, depuis un siècle, avaient semé un peu trop au hasard peut-être, les apôtres de cette renaissance tant attendue de l'art décoratif français.



(Phot. Lib. de France)
E. Chaplet. Porcelaine.



(Phot. Lib. de France)
E. Chaplet. Porcelaine.



C'est également de 1889 que date la fondation d'un groupement d'artistes, d'amateurs d'art et d'industriels d'art lequel devait rendre, sur le même plan que l'Union Centrale des Arts décoratifs, les plus grands services à la diffusion du goût, la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, présidée par G. Sandoz assisté d'un groupe d'amis, parmi lesquels Henri Maret, F. Follot, Eug. Guillaume, G. Larroumet, Louis Bonnier, Chipiez, Roty, Dutert, Roger Sandoz, Gaston Menier, etc.

D'accord avec l'Etat, la Société ajoutait bientôt à un concours général annuel de composition décorative (qui avait été le premier but de son initiative) des concours de bourses d'apprentissage, des concours spéciaux, des concours de primes d'encouragement aux artistes décorateurs prenant part aux différents Salons, donnant ainsi, par tous les moyens en son pouvoir, aide, protection et encouragement aux artistes et aux artisans, les soutenant auprès des pouvoirs publics, signalant leurs efforts aux fabricants et aux industriels, accordant enfin son patronage à toutes les œuvres de vulgarisation artistique dignes d'être soutenues. L'œuvre prit bientôt un grand développement en attirant



(Phot. Lib. de France)
Fauteuil décoré d'églantines. 1900 (Musée des Arts décoratifs).

à elle, peu à peu, toutes les personnalités marquantes dont l'autorité et les conseils apparaissaient capables de renforcer son influence et de hâter l'heure de cette rénovation du goût à laquelle aspiraient depuis si longtemps tant et tant de bons esprits. C'est ainsi que des hommes comme R. Poincaré, Vaudremer, Emile Bourgeois, G. Geffroy, Fenaille, Champier, Roger Marx, F. Chapsal, Laguionie, Jules Comte, Dervillé, pour n'en citer que quelques-uns, lui apportèrent tour à tour un concours aussi éclairé qu'utile.

Une des préoccupations dominantes de la Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie fut toujours celle de contribuer à rendre plus intimes les rapports entre l'artiste et l'industriel, entre le créateur de modèles et le fabricant, rapports qui sont loin d'être hélas ! à l'heure actuelle, et l'on ne saurait trop le regretter, ce qu'ils devraient être... mais ce n'est point l'instant de traiter cette grave question à laquelle je consacrerai à son heure tout le développement qu'elle demande.

Il me faut mentionner encore, en ce qui concerne la Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie, le rôle fort important qu'elle joua dans l'organisation des expositions à l'étranger.

Depuis leur origine, le caractère des grandes expositions s'est complètement modifié ainsi que les méthodes d'organisation qui président à leur mise en œuvre Elles sont d'abord uniquement nationales, de 1798 à 1849 : préparation, organisation, administration, aménagement, attribution des récompenses appartiennent presque exclusivement à des fonctionnaires et à des savants. Ce n'est qu'à partir de 1851 qu'elles sont devenues de grandes manifestations internationales et que peu à peu ont été admis dans les divers comités et jurys d'admission et de récompense des industriels et des commerçants.

Quand les sections françaises à l'étranger sont organisées par l'Etat, elles occasionnent l'engagement de formidables dépenses et les hauts fonctionnaires char-



(Phot. Lib. de France)
Alexandre Charpentier. Pupitre à musique.

gés de cette lourde tâche, si bien choisis qu'ils puissent être, ne peuvent que rarement connaître à fond les véritables intérêts des exposants; ayant à faire face aux besognes les plus diverses, il leur est presque impossible, quelque bien secondés qu'ils soient, d'adopter des programmes pratiques; ils n'agissent en général qu'en théoriciens, partisans de tel ou tel système d'organisation et de présentation, presque toujours en opposition avec les réalités vraies, mouvantes et changeantes, comme toutes les manifestations de la vie individuelle ou de la vie collective.

Lorsque l'Etat s'abstient, pour une raison ou une autre, c'est la plupart du temps une société financière qui prend en mains la direction de la section française, réunit les capitaux nécessaires et se voit obligée par suite de couvrir les risques par une recherche de bénéfices dont l'exposant seul est appelé à faire les frais.

Connaissant les inconvénients, très réels, de cet état de choses, un groupe d'industriels ayant à sa tête Gustave Sandoz, résolut d'y parer. L'exposition étant faite pour l'exposant, il était nécessaire que les pouvoirs de l'entreprise fussent entièrement indépendants des droits de l'exposant et que l'initiative privée, cependant, y jouât son rôle, marchant d'accord avec la puissance de l'Etat et le suppléant, en cas de carence.

C'est ainsi que l'Exposition de Barcelone en 1888 organisée par ce groupe d'industriels n'entraîna pour l'Etat aucune dépense. Le succès de cette initiative si audacieuse et si neuve fut si grand qu'en 1890, sur un nouvel appel de Gustave Sandoz, les membres du Comité de l'Exposition de Barcelone se constituaient en une association permanente qui, sous le nom de « Comité d'initiative des Expositions françaises à l'étranger » organisa la même année une exposition à Londres et obtint du tsar l'ukase autorisant la grande exposition française qui eut lieu à Moscou en 1891 ; et c'est encore le Comité d'initiative qui, s'unissant à la « Société d'Economie industrielle et commerciale » prépara la participation de la France à l'Exposition de Chicago en 1913. Enfin, en 1915, élargissant toujours son plan d'action, le Comité d'initiative se réorganisait sous le titre définitif de « Comité français des Expositions à l'étranger » et appelait à sa présidence Alfred Ancelot, lequel venait d'appliquer pour la première fois à Amsterdam, et avec un très réel succès, ses théories fondamentales : séparation absolue des pouvoirs de l'entrepreneur et de l'exposant, exclusion systématique des comités de toute participation aux bénéfices qui sont, quand ils existent, ristournés aux classes et à leurs participants.

(Phot. Lib. de France)
G. Hoentschell. Support de vitrine décoré d'églantines (1900).

A Bruxelles en 1897, à Glasgow en 1901, dans toutes les expositions qui s'organisaient depuis hors de nos frontières, le rôle du Comité français fut considérable et bienfaisant. Le seul reproche — et il est assez grave — que l'on puisse adresser à cette association et

à l'action qu'elle a exercée — c'est d'être demeurée trop fidèlement et trop partialement attachée aux formules des styles anciens, en ce qui concerne les arts industriels. La plupart, pour ne pas dire la totalité des capitaines d'industrie qui la composent, sont, dans presque tous les ordres de production, des défenseurs acharnés du déplorable principe de la copie et de l'imitation du passé qui a contribué, durant tout le cours du XIX[e] siècle, à étouffer toute originalité et toute nouveauté.

C'est ainsi que jusqu'à ces dernières années, si des Sociétés comme l'Union Centrale des Arts décoratifs et la Société des artistes décorateurs (dont je dirai bientôt les éminents services rendus par elle à cette très noble cause) n'étaient intervenues et n'avaient pris en mains l'organisation de la participation française à nombre d'Expositions étrangères, les tendances de nos décorateurs et de nos artisans modernes auraient été exclues de ces manifestations internationales, contrairement à l'Allemagne, à l'Autriche, aux pays scandinaves, à l'Angleterre qui mettaient à honneur d'y présenter leurs productions les plus nouvelles. Ce que l'étranger connaissait donc de l'art décoratif français, c'étaient uniquement des pastiches de nos styles anciens, des démarquages des modèles consacrés, et quiconque s'intéressant à ces questions a voyagé en Europe entre 1890 et 1914 a été péniblement surpris de constater en quelle ignorance l'on y était des si beaux efforts accomplis par les décorateurs et les artisans français dans le sens moderne.

C'est ainsi également — que l'on veuille bien me permettre cette anticipation — qu'à la première grande exposition internationale d'art décoratif moderne, celle de Turin, en 1902, la France était à peine représentée, et à Turin encore, en 1911, si l'Union Centrale n'était intervenue, l'art décoratif français moderne ne l'aurait pas été du tout. Le Parlement dans son ignorance habituelle et son habituel mépris de tout ce qui touche aux choses de l'art, n'avait affecté, dans les crédits généraux de l'Expostion de Turin qu'une somme de 20.000 francs, pour faciliter la participation des artistes à cette manifestation et sur ces 20.000 francs, la moitié seulement fut allouée à favoriser le groupe d'artistes décorateurs que l'Union Centrale était chargée de constituer. Après mille démarches, la Chambre et le Sénat votèrent, l'une et l'autre, un crédit supplémentaire de 40.000 francs : ce qui en fit 60.000; mais il en fallait 75.000. L'on dût recourir à la générosité de quelques amateurs d'art. (Un fait analogue s'était produit trois ans auparavant : l'art décoratif français moderne n'aurait point figuré à l'Exposition Franco-Britanique de Londres (1908), si une initiative privée n'était intervenue, celle de M. André Délieux qui, de ses propres deniers, y assura et sa présence et son succès).



(Phot. Lib. de France)

Piano à queue de Majorelle. Marqueterie d'après les cartons de Victor Prouvé (1903).

A Turin donc, en 1911, ce fut la première fois que l'art décoratif français moderne apparut dignement aux yeux de l'étranger. Dans un pavillon dû à M. Charles Plumet, l'Union Centrale avait groupé quelques-unes des productions les plus parfaites de nos artistes décorateurs : parmi les ébénistes, étaient présents, Léon Jallot, Eugène Gaillard, Sue et Huillard, Paul Follot, Th. Lambert (qui avait été l'organisateur du Salon d'art décoratif français à l'Exposition de

Bruxelles de 1910), Maurice Dufrêne, Tony Selmersheim ; parmi les céramistes, Delaherche, Lenoble, Decœur, Moreau-Nélaton, Massoul, Lachenal, Simmen, Mèthey, Dammouse, Cazin; parmi les verriers : Gallé, Daum, Decorchemont et Lalique qui venait de débuter comme artiste du verre; parmi les artisans du métal : Bonvallet, Brateau, Lelièvre, Becker, Husson, Monod-Herzen, Szabo; parmi les émailleurs : Thesmar, Tourrette, Grandhomme, Hirtz; parmi les bibelotiers: Bastard, Hairon, Clément Mère; et de ci de là, d'exquises créations du relieur Kieffer, de la brodeuse Ory-Robin, du dentellier Mezzara, et des bijoux de Lalique, de Vever, de Lucien Gaillard, de Mangeant, d'Iribe, etc., etc. « L'Union Centrale avait su choisir parmi les artistes ceux qui étaient le mieux faits pour nous représenter avantageusement ; elle avait constitué par la construction de son ingénieux et élégant pavillon, un milieu favorable aux œuvres qu'elle avait réunies, une atmosphère flatteuse les entourait et le public tant italien qu'international n'a pu s'empêcher de leur rendre pleine justice (1) ».



Angst. Médaillier (1902).



P. Selmersheim. Bibliothèque (1902).

CHAPITRE II

Comment on se meublait entre 1875 et 1900, d'après Robert de Montesquiou, Edmond de Goncourt, Joséphin Péladan, Paul Bourget, Jean Lorrain, Paul Hervieu. — Réflexions sur les erreurs foncières de l'art décoratif français moderne. — Emile Gallé et le Décor floral. — Eugène Grasset : son œuvre, son enseignement. — Un grand artisan : Alexandre Charpentier.

Du goût compliqué, étrangement composite et lequel nous paraît si ridicule aujourd'hui, qui fleurissait à cette époque, c'est-à-dire environ 1880, je ne pourrais mieux faire, pour en donner à mes lecteurs une

(1) Raymond Kœchklin. *Rapport sur l'Exposition Internationale des Industries et du travail de Turin, 1911. L'art décoratif moderne.*

impression précise, que de recourir à la description que nous a laissée d'une de ses « demeures », le poète des *Hortensias bleus*, l'essayiste des *Têtes d'Expression* et des *Professionnelles Beautés*, le comte Robert de Montesquiou. Rien de plus instructif, en dépit de quelques longueurs et d'une excessive minutie de détails, d'ailleurs fort caractéristiques, ainsi qu'on va le voir.

« Quand mon père, qui n'était jamais rebelle qu'à moitié, comprit que je me disposais à métamorphoser en parvis du temple de Salomon, les combles de son hôtel de famille, il ne refusa pas de comprendre qu'il pouvait sembler disproportionné d'accéder à ce chef-d'œuvre d'Adoniram, par un escalier de service, et sa complaisance trouva, je ne sais trop comment, le moyen de greffer, sur son grand escalier, un « colimaçon » qui menait à mon seul appartement, je ne dirai pas avec beaucoup moins de détours, mais avec un peu moins d'indignité : je me chargeai du reste.

« Les méandres de ce nouveau « boyau », qui menait à l'autre, affectant volontiers la forme d'un sentier, forcément ombreux, je décidai d'utiliser cette disposition de mon terrain, plutôt que de chercher à réagir contre, me souvenant que le sage conseil de Syrus a formulé : « Où il y a une tache, cousez une paillette ». — Je me procurai donc une assez grande quantité de tapisseries anciennes, dites « verdures », puis j'en garnis entièrement le couloir grimpant et sinueux auquel un tapis, couleur de mousse, un peu moucheté, acheva de donner l'aspect d'une venelle feuillue. Des animaux de faïence et de bronze complétèrent l'illusion d'extérieur, et des lanternes de procession, placées aux extrémités des rampes, pouvaient faire croire (toujours aux visiteurs imaginatifs) qu'un défilé de fidèles venait de passer par là, en chantant des cantiques, et jetant des pétales. Avec eux, des chanteurs s'y étaient aussi arrêtés, non pas des chantres, des chanteurs de Watteau et de Verlaine, s'il fallait en croire cette vraisemblable preuve de leur passage, de véritables instruments de musique anciens, demeurés suspendus aux arbres de mes « verdures », comme les *organa* du *Super flumina Babylonis*; c'étaient des cornemuses en soie changeante, des galoubets, des violes d'amour, des guiternies et des rebecs, si galamment rattachés aux branches de la tenture que le repos des orants, dans le chemin montant de mon escalier végétal et tissé, n'avait pas dû suivre de loin la halte des masques.

E. M. Simas. Meuble édité par P. A. Dumas (1902).

« Une pomme de canne rococo, en porcelaine de Saxe, ouvrait une baie, au sommet de cette montée ; un cordon de singes en bronze, rattachés l'un à l'autre par un de leurs bras étiré longuement, servait d'un cordon de sonnette, qui mettait en branle une

cloche de monastère ou de troupeau, en harmonie avec notre escalier champêtre. Des grilles laissaient voir, savamment ménagée entre leurs barreaux, une perspective intérieure, laquelle ne sortait pas du genre jardin, en faisant grimper sur les murs, la charmante flore du chèvrefeuille, et l'on se trouvait dans une petite salle à manger, elle aussi, jouant le dehors, chef-d'œuvre de passementier de la Renaissance italienne ».

Les murs d'une bibliothèque, située au-dessus, étaient revêtus d'un cuir vert et or, frappé de plumes de paon et ceux d'une petite pièce avoisinante d'un autre cuir reproduisant, en or sur fond rouge, le réseau d'une toile d'araignée. Quant au salon, où l'on



Hall de la maison de M. Gabriel Mourey, à Saint-Cloud (1902).

grâce à une de ces cretonnes anglaises, si admirablement composées par le grand dessinateur William Morris, l'ami de Burne-Jones ».

Devant une des fenêtres, en guise de vitrail, était disposée, sur des étagères, une collection de buires et de gobelets en verre coloré. Dans un angle de la pièce, se trouvait placé « le noyau d'un escalier de tourelle, sorte de vrille en chêne sculpté, qui s'élevait d'un joli « départ « rocaille », et dont le rampant extérieur s'ornait « de la treille d'un raisin dont chaque grain était une grosse perle, fixée entre des pampres d'or, sur une bande de velours grenat, un accédait par une porte percée près de l'escalier rocaille et ayant des grappes découpées dans du chêne et vendangées par de jeunes bacchants nus s'ajourant sur des vitres rouges de verre anglais diaphane, trois de ses parois, les plus éclairées, se recouvraient chacune d'un cuir doré, plus ou moins foncé ou clair, à dessins différents, et la quatrième ainsi que le plafond, d'un tissu grenat amarante. Comme meubles, dans cette lumière rosée aux reflets d'or, des sièges cannés et laqués, des banquettes, des tabourets, des tonneaux de vieux Chine, des cabinets aventurinés, des guéridons ailés, une table de Carlin, une belle

jardinière Empire pleine de roses, des cache-pots de cloisonné à fond rose, garnis de jacinthes roses, des paravents à feuilles d'or uni et, à la fenêtre, un merveilleux rideau brodé de toute une roseraie greffée sur une tige double. C'était la chambre du soleil, comme la pièce suivante était la pièce de la lune, toute en gammes azurées et argentées: étoffes grises, à petits dessins en camaïeu saupoudrés d'or pâle, cuirs d'argent vergetés de branchettes bleutées, velours gris souris, tapis de deux tons de gris... réduit silencieux et doucement chatoyant, sanctuaire symphonique, si l'on peut dire, dont les leit-motiv dominants étaient les hortensias bleus et les chauves-souris chers au poète. Une gaze transparente peinte de poissons laissait transparaître, sur un mur, les reflets argentés de la tenture et produisait l'illusion de l'eau; des kakémonos et des foukousas évoquaient des paysages lunaires; d'un grand cornet de verre s'élançait un iris de Suze et une mandore d'ivoire était accrochée au mur.



T. Lambert. Lits en cuivre (1902).

C'était, ensuite, un cabinet de toilette revêtu de faïence bleu turquoise entourant une vasque émaillée de même couleur dans laquelle un éléphant de céramique lançait, de sa trompe bleu lapis, d'harmonieux et frais jets d'eau, et, enfin, la chambre à coucher tendue de satin mauve uni qui allait se dégradant d'un mur à l'autre, selon la décroissance de la lumière et « signifiait que, la journée s'achevant dans le bleu de la nuit, après avoir préludé dans le rose de l'aurore, la fusion de ces deux nuances devait procréer le lilas, qui leur sert d'intermédiaire. Aux murs, un kakémono orné d'une seule grande grappe de glicine et une plaque polychrome de Kien-Long avec des chauves-souris stylisées; sur le tapis, violet foncé, un lit bas fait de fragments de bois sculpté chinois, affectant la forme d'une chimère, à cause que « s'endormir et s'éveiller dans sa chimère, offrait une idée engageante et rassurante, qui devait enchanter l'entrée dans le sommeil et embellir le retour à la lumière (1) ».

Mais Robert de Montesquiou était une exception. A la même époque, Edmond de Goncourt, décrivant sa maison d'Auteuil, s'enorgueillit, comme d'une audace, d'avoir tendu... d'andrinople les murs et le plafond de son petit salon et d'en avoir fait peindre en noir les boiseries, les portes et les corniches, et pose en principe « qu'il n'y a d'appartements harmonieux que ceux où les objets mobiliers se



A. Charpentier. Piano à queue en ébène, peint par Besnard (1902).

(1) Robert de Montesquiou. *Mémoires*.



(Phot. Lib. de France)

GRASSET. VITRAIL. (Musée des Arts décoratifs).

détachent du contraste et de l'opposition de deux tonalités largement dominantes, et le rouge et le noir est encore la plus heureuse combinaison qu'un tapissier ait trouvée comme repoussoir et mise en valeur de ce qui meuble une chambre ». Et il ne se montre pas moins fier d'avoir accroché au plafond de son cabinet de travail une robe de théâtre de tragédien japonais où, sur un fond de velours noir, se détachent, parmi d'énormes fleurs, deux lions en colère et d'avoir caché sous une tapisserie d'Aubusson, « si malheureusement réparée à deux reprises différentes qu'il a été nécessaire de prier l'ami Eugène Giraud de la repeindre un peu — et peut-être l'a-t-il repeinte avec trop de générosité », le plafond de sa salle à manger (1).

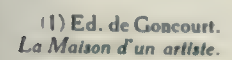


Georges de Feure. Chandelier (1900).

Et vers 1880, la première fois que René Vincy pénètre chez Madame Moraine, il la trouve assise et en train d'écrire à la lueur d'une lampe que voilait un abat-jour de dentelle. Autour du bureau verdoyait un lierre planté dans une jardinière basse, et qui enlaçait son feuillage à un treillis doré. Il y avait dans ce petit salon la profusion de bibelots et d'étoffes nécessaire à toute installation moderne. L'inévitable chaise longue, garnie de ses coussins, la mignonne vitrine encombrée de ses japonaiseries, les photographies dans leurs cadres filigranés d'argent, les trois ou quatre tableaux de genre, les boîtes de laque et les saxes sur la petite table garnie de son tapis de soie ancienne, les fleurs éparses de ci de là — qui ne connaît ce décor d'un raffinement si habituel dans le contemporain, qu'il en est devenu banal (1).



E. M. Simas. Bureau marqueterie et bronze doré (1900).



(1) Ed. de Goncourt. *La Maison d'un artiste.*

Le petit salon d'Hélène Chazal en 1883, « était éclairé d'une lumière douce par trois lampes — de hautes lampes posées dans des vases du Japon et garnies de globes sur lesquels s'appliquaient des abat-jours souples de nuance bleu pâle ». A la porte, aux murs, des tapisseries; des rideaux « à masses épaisses, d'un rouge très sombre » aux fenêtres. Une profusion de menus objets épars sur les meubles, « des photographies disposées dans des cadres, des boîtes de laque, des étuis anciens,



René Lalique. Montres (vers 1900).

(1) Paul Bourget. *Mensonges.*



Georges de Feure. Vases en porcelaine polychrome (1902).

quelques statuettes de Saxe, des livres brochés dans des gaines de vieille étoffe dont la mode commençait en cette année 1883 ». Plante verte dans un coin, piano ouvert; « un paravent anglais avec des verres de couleur et une tablette pour poser la table de thé, le livre ou l'ouvrage, se pliait contre un des côtés de la cheminée » non loin de la table à thé basse avec sa bouilloire d'argent... en un mot, tout « le caractère composite propre à notre âge (1) ».

Ce qu'était aux environs de 1886, l'hôtel d'un peintre arrivé, dans le quartier de Villiers, Emile Zola nous l'apprend, hélas !

Il y régnait, naturellement « un luxe magnifique et bizarre ». — « De vieilles tapisseries, de vieilles armes, un amas de meubles anciens, de curiosités de la Chine et du Japon, dès le vestibule; une salle à manger, à gauche, toute en panneaux de laque, tendue au plafond d'un dragon rouge ; un escalier de bois sculpté où flottaient des bannières, où montaient en panaches des plantes vertes ». — L'atelier était, « entièrement recouvert de portières d'orient, occupé d'un bout par une cheminée énorme, dont des chimères portaient la hotte, empli à l'autre bout par un vaste divan sous une tente, tout un monument, des lances soutenant en l'air le dais somptueux des tentures, au-dessus d'un entassement de tapis, de fourrures et de coussins, presque au ras du parquet ». Et, enfin, « une petite toile sur un chevalet de bois noir, drapé de peluche rouge ». Cela, comme l'on dit, n'a l'air de rien, mais cela est charmant (1).

(1) Paul Bourget. *Un crime d'amour.*

De Joséphin Péladan, enfin, de l'auteur du *Vice Suprême*, à qui l'on commence à rendre justice, la description, si typique, du salon de Mme Clémence Couve, (traductrice de la *Maison de Vie* de Dante-Gabriel Rossetti) à Marseille. Cela date de 1887.

« Un nègre m'introduisit. Je m'attendais à un spectacle, ce fut une sensation. Avant de rien voir, je me sentis enveloppé d'une caresse d'atmosphère où des tiédeurs odorantes vaporisaient une spirituelle volupté; et troublé de cette émotion de l'église vide où flottent encore les vapeurs d'encens et les vibrations d'orgue d'un salut, je pénétrai.

« Réalisation optique de cette impression, hallucinante comme tous les apports du hiératisme au prestige

(1) Émile Zola. *L'Œuvre.*



G. de Feure. Statuette en porcelaine polychrome (1902).

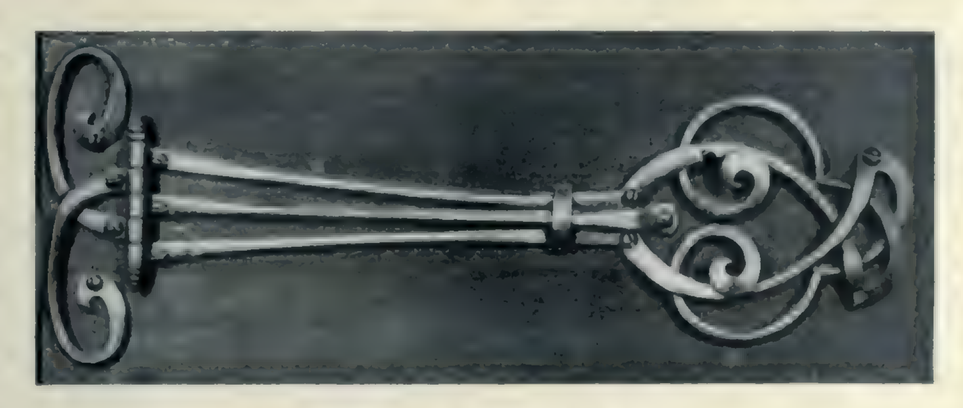
sentimental, le retable de cette chapelle féminine apparut. Seul, sur un mur tendu de velours nacarat broché d'or, un portrait avivait le vaste boudoir d'une présence fluidique...

« Autel au-dessous de l'icône vénéré, un large divan couvert de peaux d'ours gris; et s'étayant, se superposant, un amoncellement de coussins, montant vers la Dame, avec des formes disparates et des tons éclatants.

« Au pied du divan, trône sur une table d'ébène, chargée de bijoux précieux, un Dante italien rarissime, rappel de haute intellectualité...

« L'œil quittant ce coin d'oratoire profane, ne s'orientait plus à travers l'harmonieux désordre du décor multiplié. Le grouillis du bibelot, l'accumulation du joli détail, l'infinie variété des couleurs impossibilisait l'analyse...

« A peine accrochée à un bronze florentin, l'attention était sollicitée par une majolique, vaste comme un bouclier, où Europe s'abandonne sur la croupe du Dieu. Distrait de la broderie d'une chasuble espagnole par la grimace d'un dragon, un vieux calice m'ouvrait les perspectives claustrales d'un Saint-Trophime et la statuette d'Ammon-Ra-Harmakès me chantait un vieil hymne d'Héliopolis...



Brudeau de Jarny. Charnière de porte.

« A travers le dessin oscillant d'un rideau fait de



Brudeau de Jarny. Serrure (vers 1900).



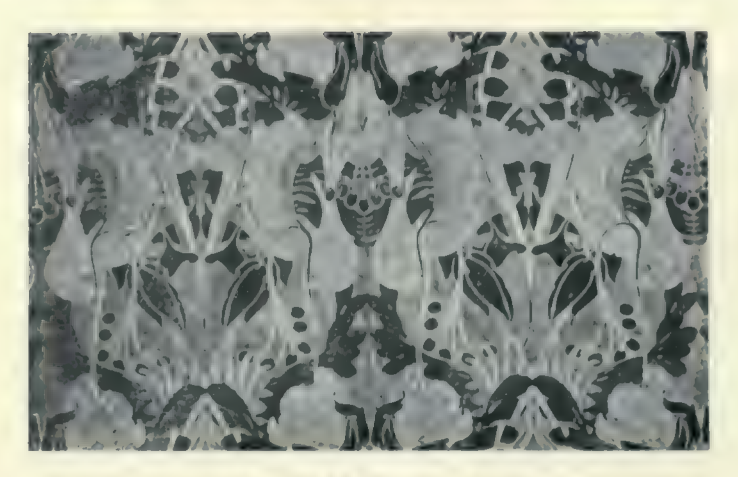
Th. Lambert. Broche (1901).

longs fils de perles multicolores, fuyait une serre, qu'emplissent de doux bruits se répondant, le gazouillis d'une volière et le jasement d'un jet d'eau. Des daphnés se pâmaient dans des coupes, et, subjugué par la souveraine grâce de femme partout imprégnée, enfermé dans un cercle de Popilia, j'aperçus bien un mignon pupitre : j'y pris une cigarette orientale... Soudain frappèrent ma vue un encensoir et sa navette : comme Achille à Scyros se trahit quand Ulysse montra une épée, l'adepte tressaillit devant le vase sacré... La navette contenait de l'encens, de la myrrhe et du sandal. Je pris des braises au foyer, et, thuriféraire recueilli, devant le Portrait je balançai longtemps l'encensoir (1)... »

La mode règne exclusivement alors des appartements encombrés, des intérieurs touffus.

L'héroïne de *Flirt* habite en 1890, un salon dont « les trois quarts étaient bondés d'un excès d'ameublement, si disparate que Mme Mésigny paraissait moins être dans un lieu de réception que dans la partie un peu débarrassée d'un élégant magasin où aurait trôné une jolie marchande prétendant à faire la dame... Clotilde entassait là ce que ses parents, au cours de leurs

(1) Joséphin Péladan. Introduction de la *Maison de Vie* de D.-G. Rosetti, traduction de Clémence Couve.



G. de Feure. Velours imprimé (1900).

existences séparées et de leurs voyages avaient brocanté, bibeloté, et cela, non pas avec le souci de ce qui pourrait faire bien, mais seulement de ce qu'elle pouvait encore y caser. Au fond, un samouraï de bois, armé de pied en cap, montait la garde, sur la lisière d'une tapisserie mythologique des Gobelins. Des estampes étaient nichées parmi les branches d'une panoplie.

« Sur une armoire de Boulle, sur une crédence italienne, sur une commode en vernis Martin, fraternisaient des figurines de Sèvres et de Tanagra, des Kandjars et des miniatures, le marbre et l'argent, le vermeil et l'étain... Dos à dos et face à face, les fauteuils à sculptures héraldiques, les canapés de damas à coussins de plumes semblaient n'être agglomérés qu'en vue de délasser les yeux et non les jambes, tant leur disposition manquait d'interstices...

« Avoisinant de près la jeune femme, de grands palmiers s'élevaient en l'air ; les parfums s'échappaient de touffes de fleurs plongées en des tubes de gros bambous ; un samovar fumait sur un plateau de goûter ; au bord d'un guéridon, une pendule naine battait son tic-tac ». (1)

En 1895, la *Miss Enigma* de Jean Lorrain, porte une « robe de mousseline imprimée, grandes tulipes héraldiques jaunes à feuillage vert absinthe traversées d'oiseaux bleus, mousseline esthétique qui, drapée sur elle d'une façon bizarre, comme épinglée à même la femme, lui donne l'air d'un vague Botticelli ; large ceinture de velours vert absinthe comme perdue au milieu des plis, les bras et la naissance de la gorge transparaissent nus sous la même étoffe doublée de soie blanche à partir des seins ; bas de soie et mitaines noires, chaussures de cuir blanc ; elle est nu-tête avec ses merveilleux cheveux *auburn* en désordre sur la nuque et les tempes, sous une ombrelle de soie vert absinthe... l'aspect troublant d'un ange pervers des Primitifs, elle marche à petits pas ; la tête inclinée, le volume des dernières poésies de Swinburne à la main (1) ».

(1) Paul Hervieu. *Flirt*.

La même année, « chez Mme Sparre, place des Etats-Unis, dans un des plus jolis hotels du quartier. Tenture de chez Liberty en crépon vert purée traversé d'énormes chrysanthèmes blancs et de chardons rosâtres à feuillage glauque et fantasque, le tout de nuance atténuée et rappelant, à s'y méprendre, les décors de Paul Vogler ; meubles en bois laqué blanc de chez Maple, chaises et fauteuils cannés vert céladon avec coussins de pékin rose thé ; sur la cheminée tout en glaces, une cire peinte de Charles Cros et deux grands vases de faïence de Minturne dits à la plume de paon » (2).

Dans cet intérieur pseudo-préraphaelite, la maîtresse de la maison est « en toilette de batiste bleue eau de savon, toute plissée à la taille et aux manches dans le goût des robes des peintures italiennes, toilette dite accordéon, l'air d'un archange très pervers de Gozzoli avec ses cheveux d'un brun roux en bandeaux sur le front ».



G. de Feure. Vitrail (1900).

***

Mais comment se fait-il, demandera-t-on, que l'art décoratif moderne ait mis si longtemps à s'imposer au public français ? Il y a à cela de nombreuses raisons.

L'une des principales est que les architectes, au lieu de prendre la direction du mouvement, non seulement s'en tinrent à l'écart,

(1) Jean Lorrain. *La Petite Classe*.

(2) Jean Lorrain. *Ibid.*

mais en furent les adversaires déclarés. Avant de créer des meubles, des objets d'art, des papiers peints, des tissus, des tapis destinés à la parure d'intérieurs de caractère moderne, il eût semblé logique de bâtir des maisons de caractère moderne pour les recevoir. L'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts, la façon dont y sont formés les architectes, l'esprit archéologique qui y règne, l'opposition systématique qu'y rencontre toute tentative nouvelle, d'une part, la mauvaise éducation du public, d'autre part, du public en général routinier sinon rétrograde, et des classes riches en particulier, c'est-à-dire, de celles qui font bâtir, chefs d'industrie, banquiers, entrepreneurs, directeurs de grandes compagnies hôtelières, maritimes, ferroviaires, tout se liguait, tout se ligue encore, aujourd'hui même, pour défendre et perpétuer les formes, l'orientation, la copie, le démarquage des styles du passé.

Il a donc fallu qu'une nouvelle génération d'architectes se formât, laquelle, justement soucieuse d'adapter ses conceptions aux nécessités, aux besoins, aux conditions de la vie actuelle, rompît avec les vieilles routines et les méthodes surannées.

Un fait, en tout cas, incontestable, c'est que se peuvent compter, trop facilement, hélas ! les constructions, les édifices privés ou publics vraiment modernes d'esprit, de matériaux, de forme et de décoration qui ont été érigés en France, depuis trente ans ; tandis que partout ailleurs, en Angleterre, en Allemagne, en Autriche, en Hollande, en Belgique, dans les pays Scandinaves, en Suisse, partout, se produisait une renaissance architectonique qui, si elle n'a pas donné le jour qu'à d'incontestables chefs-d'œuvre, n'en a pas moins prouvé, et péremptoirement, que tout n'a pas été dit, depuis qu'il y a des hommes qui construisent des maisons, et que l'architecture est, dans ces différents pays — au lieu d'être un art mort, comme chez nous — un art toujours vivant. Et il ne s'ensuit pas de ce que les gares, les maisons de campagne, les églises, les banques, les théâtres ou les cinémas bâtis depuis trente ans en Allemagne ou en Suède, en Suisse ou en Hollande, ici ou là, conformément à une esthétique nouvelle, sont proprement allemandes, suédoises, suisses ou hollandaises — ce qui est fort heureux ! — pour que, haussant dédaigneusement les épaules, nos professeurs officiels proclament qu'une architecture nouvelle est bonne pour ces pays où elle fleurit, mais qu'elle ne saurait nous convenir, et que par suite, un tel exemple ne soit pas à suivre, ne doive pas être suivi !



Armand Point. Princesse à la licorne. Bronze émaillé (vers 1898). Collection Kéfer.



Pierre Roche. Revêtement décoratif, étain (1905).



Bellery-Desfontaines. Vitrail (1903).

En France donc, c'est par la production d'objets mobiliers lesquels ne pouvaient que fort difficilement trouver leur place dans des maisons de style Louis XV ou Louis XVI, dans des appartements surchargés de moulures, de corniches, de rosaces Louis XV ou Louis XVI, que la renaissance des arts décoratifs a débuté et il s'est trouvé que les décorateurs modernes ont travaillé, pour ainsi dire, dans le vide. Que pouvaient-ils faire d'autre, soit dit en passant et à leur décharge, vu la modicité de leurs moyens, vu, aussi, les préjugés d'individualisme de leur époque et des milieux artistiques où ils s'étaient formés, vu, surtout, l'indifférence, sinon l'hostilité des pouvoirs publics, vu les obstacles de toute nature qui durant trente ans se dressaient sans cesse devant eux et dont l'un des plus difficiles à surmonter fut certainement l'attitude que prirent vis-à-vis de leurs plus beaux efforts les industriels d'art ?

Parmi ces derniers, combien peu nombreux furent ceux qui sentirent l'importance économique de ces tentatives et l'étendue des intérêts matériels dépendant de leur succès ! Orfèvres, tapissiers, ferronniers, fabricants de tissus, de papiers peints, céramistes, verriers, bronziers, que sais-je ? ils s'enlisaient dans le démarquage des styles consacrés, dans l'exploitation des vieux modèles qui avaient fait la fortune de leurs entreprises. Toute nouveauté leur était un épouvantail ; au seul mot de « moderne », ils voyaient rouge, ne se rendant pas compte que le seul moyen de sauver leurs industries mises en péril par la concurrence étrangère, allemande, anglaise, autrichienne, hollandaise — car Paris et la France étaient littéralement inondés de produits étrangers, d'objets usuels importés — était justement de renouveler leurs modèles, leurs procédés de fabrication, de se lancer résolument dans la voie du progrès où leurs concurrents d'outre-Manche et d'outre-Rhin les avaient devancés avec une si intelligente audace et de si fécondes méthodes. Mais non, ils assistaient inactifs à l'accomplissement de leur ruine.

Les avertissements, cependant, ne leur avaient point manqué. Depuis le cri d'alarme qu'avait poussé le comte de Laborde dans son fameux rapport sur l'Exposition de Londres de 1851, à chacune des expositions universelles qui avaient eu lieu à Paris, les rapporteurs des sections d'art industriel avaient signalé la gravité de la situation, préconisé les remèdes à apporter ; tous avaient conclu que c'en était fini des arts industriels français si les capitaines d'industries artistiques ne se décidaient pas à moderniser leur production. En 1881, le Gouvernement avait institué une Commission extra-parlementaire en vue de faire une enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, dont les conclusions avaient été singulièrement attristantes. Trois ans plus tard, nouvelle enquête : même résultat. En 1896-1897, au cours d'une enquête



T. Laumonnerie. Vitrail (1903).

poursuivie par M. Marius Vachon dans les départements, celui-ci constatait sur un grand nombre de points, dans des centres très populeux, la décadence et, souvent, la disparition d'industries artistiques qui les avaient rendus prospères : la céramique, les vitraux, l'orfèvrerie, la bijouterie, l'ébénisterie, les broderies, les dentelles, les tissus d'art, le fer forgé, etc.

A côté de la question économique, la question sociale n'avait pas une moindre acuité. « Autrefois dans tous les centres de production de nos provinces, les industries d'art qu'on peut qualifier de familiales, étaient florissantes. Il n'y avait pas un village qui n'eût son huchier, son serrurier, son tailleur, son brodeur, etc. ; pas une petite ville qui n'eût ses corps de métiers d'art. Et, aussi, la prospérité industrielle ne faisait guère songer à l'émigration vers Paris, qui est devenue un péril national. Ces industries sont celles qui conservent seules le régime industriel du petit atelier, le régime le plus favorable, non seulement à l'hygiène physique et morale des ouvriers, mais au développement de l'éducation professionnelle et de l'amour du métier, qui engendrent les artistes ou les grands artisans, et qui assurent le renouvellement incessant des idées, la culture des qualités natives d'originalité, de grâce, d'élégance et de goût, au moyen desquelles nos industries d'art peuvent prospérer et lutter, avec certitude de succès, contre la concurrence étrangère. On doit remarquer que ce sont exclusivement ces artistes ou ces artisans, travaillant individuellement ou dans l'atelier familial, qui ont fait, dans les industries d'art, les découvertes et les restaurations d'anciens procédés perdus, par lesquelles ces industries ont été, dans ces dernières années, révolutionnées, alors que les grandes manufactures, les grandes usines et les grands magasins, organisés suivant le nouveau régime industriel, ou dirigés par des capitalistes ou par des personnes étrangères aux industries par leur instruction ou par leur éducation, n'ont jamais rien produit d'extraordinaire ni d'inédit et, même, le plus souvent, ne jouent d'autre rôle que de dénaturer et d'avilir, en les contrefaisant, les créations originales de ces artistes et de ces artisans ». (1)



Socard. Vitrail de salle de bain. Carton de Ch. Guérin (1901).

Rien de plus vrai, hélas ! la preuve nous en est fournie par la situation dans laquelle vont se trouver bientôt, par suite de la création dans les grands magasins de « rayons d'art décoratif moderne » qui ne se bornent pas à offrir au public les productions des artisans isolés, mais produisent eux-mêmes, ayant pris à leur charge, et sous leur direction ou sous la direction d'artistes à leur solde ou plus ou moins à leur discrétion (ce qui est fatal) et forcés de créer des modèles correspondant au goût changeant et aux exigences capricieuses de leur clientèle, oui, la preuve nous est fournie par la situation dans laquelle vont se trouver ces artistes-décorateurs, ces artisans isolés qui furent les bons ouvriers, les courageux ouvriers de la première heure, les créateurs, dans toutes les branches de l'art décoratif, de cette rénovation de nos industries d'art, les promoteurs de cet admirable



B. Boutet de Monvel. Vitrail (1904).

(1) Marius Vachon. *Pour la défense de nos Industries d'art.*

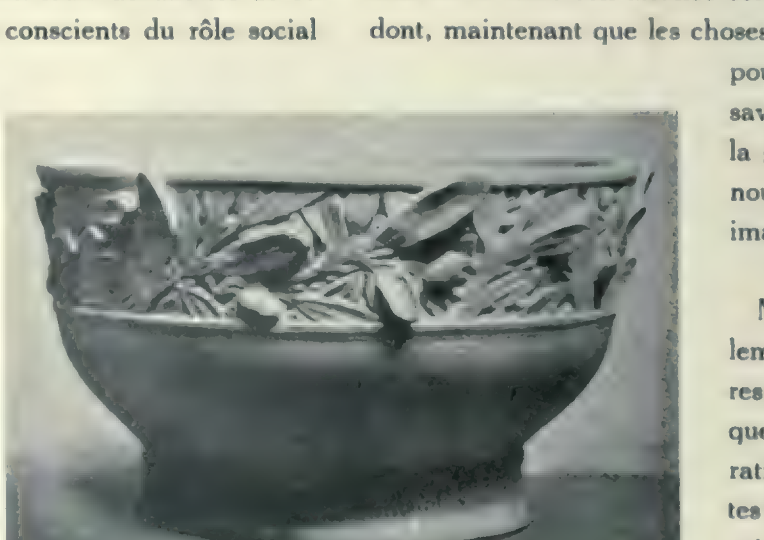
mouvement. Il y a là, pour l'art décoratif français moderne, un très grave danger, le plus grave peut-être qu'il ait jamais couru, celui de se vulgariser, dans le sens le plus bas du mot. Sans doute, il y aura toujours des artistes-décorateurs, des artisans à qui répugnera la domestication et qui préféreront au prix des plus durs sacrifices, produire dans l'isolement, mais leur nombre, étant donné les difficultés grandissantes de la vie, deviendra de plus en plus réduit.



Jean Baffier. Coupe à fruits, étain (1911).

Ce sont eux, cependant, qui, maniant, travaillant de leurs propres mains la matière, céramistes, verriers, orfèvres, bibelotiers, ébénistes, sculpteurs, relieurs ont instauré les méthodes de travail, les perfectionnements artistiques et techniques qui caractérisent l'art décoratif français d'aujourd'hui ; ce sont eux qui, de mains en mains, se sont transmis, depuis trente ans, le flambeau. Puissent-ils ne point perdre courage, puissent-ils ne point se lasser de la lutte, puisse, surtout, leur bel exemple, ne pas être inutile !

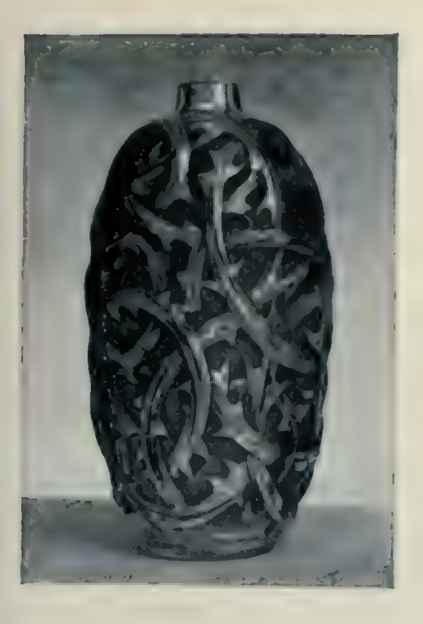
Au surplus, l'on aurait tort d'être pessimiste. Une nouvelle génération d'industriels d'art a remplacé l'ancienne. Sous la poussée des idées modernes, mieux informés que ne l'étaient leurs devanciers de ce qui se fait à l'étranger, plus conscients du rôle social qu'ils ont à jouer dans une société que les leçons de la guerre ont si profondément transformée, doués d'un esprit d'initiative qui mérite bien des éloges, envisageant d'un œil clairvoyant ce que doivent être les rapports du fabricant avec le créateur de modèles, avec l'artiste, on ne saurait douter qu'il ne puisse sortir que du bien de ce nouvel état de choses. Et puis, la défiance du public envers l'art décoratif moderne est chose morte, ou a peu près : le temps, comme toujours, a fait son œuvre. L'instinct d'imitation, (ou plutôt, les lois de l'imitation comme dit Gabriel Tarde) a emporté les dernières résistances ; l'on ne peut indéfiniment vivre dans l'atmosphère du passé, respirer un air « rétrospectif » ; les nécessités quotidiennes s'y opposent. La diffusion de tout ce que les découvertes scientifiques, appliquées à satisfaire les besoins de la vie courante ont apporté de bien-être matériel aux hommes d'aujourd'hui a aidé puissamment à convaincre les Français du XXe siècle qu'il était ridicule et vain de vivre dans les mêmes décors que les contemporains de Mme de Pompadour ou de Marie-Antoinette et qu'à des hommes et des femmes contemporains du téléphone, de la T. S. F., de l'automobile, de l'aviation, il fallait des meubles, des étoffes décoratives, des objets d'art, des objets usuels autres que ceux où passaient leur vie, où il était tout naturel, certes, que vécussent, les hommes et les femmes qui avaient vécu sous l'ancien Régime et connu, selon le mot de Talleyrand, dans tout son charme et toute son aisance cette « douceur de vivre » dont, maintenant que les choses ont tant changé, nous pouvons, nous tous qui savons ce qu'était avant la guerre la vie française, nous faire une si plaisante imagination.



Michel Cazin. Céramique (1907).

⁂

Mais ce n'est pas seulement le public qui est responsable des difficultés que rencontrera l'art décoratif moderne. Les artistes eux-mêmes qui produisaient alors se détournèrent trop souvent hors du droit chemin.

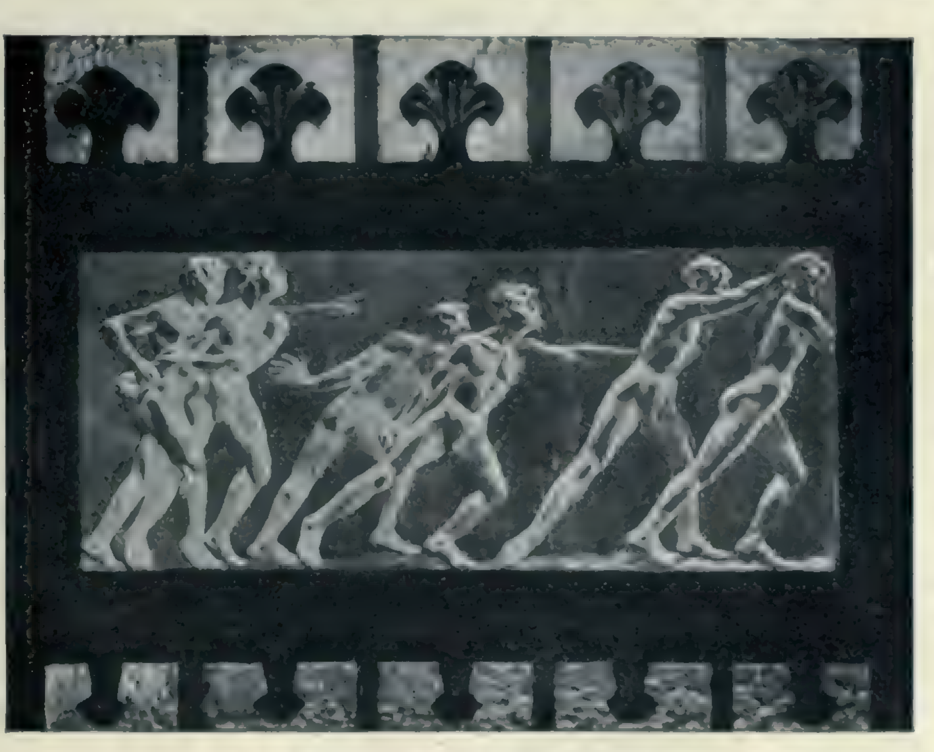






R. Lalique. Verreries.

A l'Exposition Universelle de Paris, en 1889, s'était manifesté ce que l'on a appelé « la Renaissance du décor floral » laquelle allait égarer pendant près de vingt ans l'art décoratif français et substituer aux principes de logique, de raison, d'équilibre, d'harmonie hors l'observance desquels aucune œuvre d'art ne peut être viable, le libre caprice de l'artiste abandonné à lui-même et ne suivant que son inspiration. Certes l'étude et la reproduction ou, pour mieux dire, la transposition des formes naturelles est la base de l'éducation artistique mais elle n'est pas la fin de l'art. Les lois qui régissent la conception, l'élaboration, l'exécution de l'œuvre d'art sont tout autre que celles qui régissent les productions de la nature et s'il est vrai qu'il n'est point de grande école d'art qui n'ait eu le respect, la passion de la vérité, il ne l'est pas moins qu'aucun profit ne peut être obtenu de l'observation de la nature sans une discipline intellectuelle, sans l'intervention de la raison, quelle que soit l'œuvre d'art que veuille réaliser l'artiste et tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art appliqué, d'art décoratif, d'art industriel. Le naturalisme, tel qu'on le comprit vers la fin du Second Empire et jusqu'aux environs de 1900, est une esthétique stérile et vaine. Reproduire sur le panneau d'un meuble, soit en marqueterie, soit en sculpture, des fleurs et des animaux en se rapprochant le plus possible de la vérité vraie; semer la surface d'un papier peint, d'une étoffe, d'un tapis, de bouquets ayant l'apparence de la réalité au point que l'on est tenté d'étendre la main pour s'assurer s'ils ne sont pas en relief; peindre des champignons, des coquillages, des fruits, des poissons, des oiseaux dans le fond d'une assiette, exécutés avec une mi-



R. Lalique. Détail d'une porte ; verre (1902).



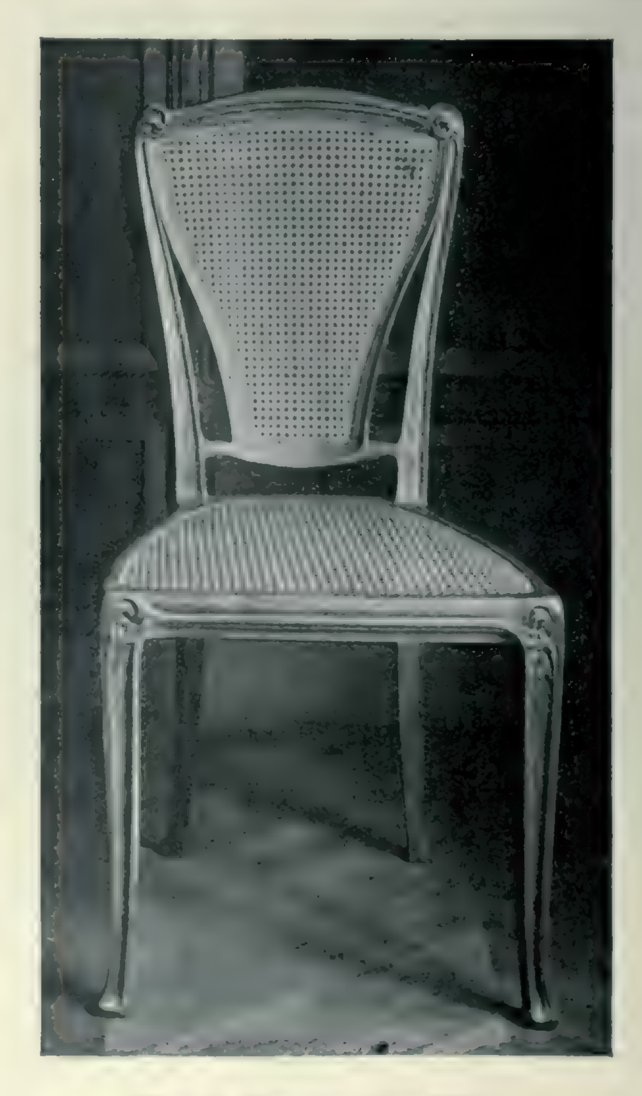
C. Plumet. Départ d'escalier (1911).

certaines tapisseries de Lebrun ou de Coypel, de Desportes ou de Boucher, et il est trop facile, en les comparant aux chefs-d'œuvre du XIIIe, du XIVe et du XVe siècle de se rendre compte de l'erreur où sont tombés les tapissiers du XVIIe et du XVIIIe siècle en asservissant un art d'interprétation large et forte comme la tapisserie — et qui comportait tant de conditions qui lui étaient particulières — à la simple reproduction de tableaux composés par des artistes, sinon ignorants, du moins entièrement dédaigneux de ses nécessités techniques et de ses caractères essentiels ; mais il saute aux yeux de quiconque que le jour où l'on se mit à rechercher, en tapisserie, des effets de clair-obscur, des partis pris de trompe-l'œil, à encadrer des sujets, pour en accentuer davantage encore, le caractère de tableaux, dans des moulures aux reliefs puissants, à l'ornementation extravagante donnant l'impression de riches cadres d'or, le jour où l'orgueil suprême du tapissier fut de copier exactement, avec une fidélité comme mécanique, le carton

nutie et une exactitude telles que l'on hésite à les croire véritables ; agrémenter de motifs floraux les flancs d'un vase destiné à recevoir des fleurs... ce sont là des erreurs courantes et aussi courantes, hélas ! de nos jours que condamnables, mais que n'ont jamais commises ni les Orientaux, ni les Grecs, ni les Français du moyen âge.

L'exemple, le mauvais exemple, au surplus, venait de loin, chez nous et notamment, du XVIIe et du XVIIIe siècle où tant de techniques se virent détournées de leur destination et, excédant leurs limites, emprunter à d'autres des possibilités pour lesquelles elles n'étaient point faites. Je fais allusion à l'art de la tapisserie — le plus grand des arts décoratifs, après la fresque — dont le siècle de Louis XIV et celui de Louis XV achevèrent la décadence. Et là encore, comme ailleurs, comme dans tous les autres domaines de la production décorative, l'on retrouve la pernicieuse influence exercée par la suprématie accordée au peintre sur tous les autres ouvriers d'art.

Il n'est, certes, point question de contester la splendeur ni l'élégance, la somptuosité ni le charme de



Plumet et Selmersheim. Chaise (1911).

fourni par le peintre, et jusque dans ses détails les plus minutieux et les moins appropriés à la technique de la tapisserie, ce jour-là c'en fut fini d'un art qui pendant trois siècles avait engendré tant de magnifiques chefs-d'œuvre.

Ce mauvais exemple devait avoir les conséquences que l'on sait et dont la Renaissance du décor floral est une des plus récentes. Je veux bien que la façon de traiter la fleur qui fut à la mode de 1889 à 1904 environ et qui n'a pas cessé et qui ne cessera peut-être jamais complètement d'être en faveur auprès d'un certain public, diffère singulièrement de celle qui enchantait les sujets de Charles X, de Louis-Philippe et de Napoléon III et je n'ignore pas que les déplorables principes qui avaient cours alors dans les milieux industriels n'ont pas empêché la venue au jour de certains papiers peints, de certains tapis, de certains tissus d'ameublement, de tels ou tels services de table, orfèvrerie ou céramique, de tels ou tels bibelots, de tels ou tels bijoux qui ne sont point totalement dépourvus d'agrément et qui, bien que leur manquent quelques-unes des qualités foncières par quoi ils auraient pu avoir la chance, quand il leur est arrivé de survivre à la génération qui les a vus naître, de se classer parmi ces choses d'usage usuel qui, même démodées ou peut-être parce que démodées, prennent en vieillissant une sorte de charme; mais cela suffit-il ?



Plumet et Selmersheim. Salle à manger (1911).

« A partir de 1870, l'effort d'ascension n'avait cessé de s'accentuer. La croissante importation des chefs-d'œuvre japonais suggérait et favorisait des rêves d'émancipation que les disciplines de l'éducation classique ne parvenaient plus à contenir. Malheureusement, à travers les séductions de l'exotisme, le pittoresque prévalait à l'excès. Les principes vitaux, simples et subtils, ne se définissaient assez nettement

pour personne... A la grande Exposition de Paris, en 1855, les signes de renouveau n'apparaissaient que par places, dispersés, indécis. Enfin, l'on reprenait clairvoyance. Le principe floral avait triomphé. La fleur des bois, des prés, des étangs, des jardins, longtemps délaissée des artistes, recouvrait sur eux son pouvoir... Auprès d'elle voletaient des insectes, et d'autres s'étiraient, rampaient sur ses saillies. La foisonnante vie du dehors se condensait en elle. Avait-on le droit de s'en tenir indéfiniment à quelques types végétaux stylisés, comme les feuilles d'acanthe, de chêne et de laurier, selon les traditions académiques, et à d'immémoriales combinaisons de géométrie, toujours les mêmes, lorsque les yeux se rouvraient à de telles richesses oubliées ? Des voix sans nombre montaient du sol vert et fleuri pour revendiquer le droit esthétique et proclamer les vertus enseignantes de tout ce qui germe, se développe en poussées printanières, s'exalte en fleurissements. Pour tout dire, la plante multiforme et radieuse demandait à occuper dans l'art la place qu'elle tient dans la nature. Mieux encore, elle voulait être l'éducatrice des esprits indépendants, las des formules, et l'éveilleuse du printemps en la matière assouplie et rénovée des œuvres d'art » (1).

***

La personnalité d'Emile Gallé mériterait tant par sa valeur propre que par l'influence qu'elle a exercée durant les vingt dernières années du dix-neuvième siècle, une étude approfondie et détaillée.

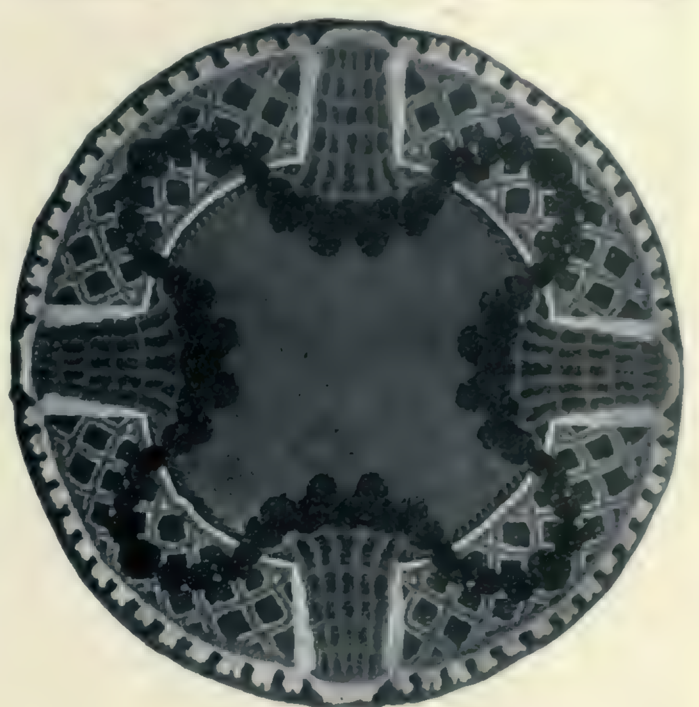
Gallé fut, en effet, non seulement, le rénovateur que l'on sait de la technique du verre, mais un animateur d'un charme et d'une puissance exceptionnels, et enfin il reste le créateur de l'Ecole de Nancy. Les idées de Gallé ont eu, d'autre part, la plus grande action sur l'orientation, à la fois si heureuse et si malheureuse de l'art décoratif français moderne, dès ses origines, c'est-à-dire, dès le lendemain de l'Exposition Universelle de 1889. Prise en elle-même, son œuvre, surtout son œuvre de verrier, vaut ce qu'elle vaut, et elle vaut incontestablement beaucoup ; mais on ne peut s'empêcher de constater combien fut malfaisante à bien des égards la leçon qui s'en dégageait, tout particulièrement en ce qui concerne le mobilier. Hélas ! l'immense culture du maître lorrain, son lyrisme passionné, son éloquence irrésistible, la justesse de certains de ses aperçus, son originalité de conception, de vision, ses enthousiasmes mêmes, la prodigieuse et émouvante beauté de telle ou telle de ses verreries seulement comparables à certains poèmes ou à certaines musiques des poètes et des musiciens les plus privilégiés, les plus confidentiels, les plus confessionnels, si j'ose dire, les plus mystérieux, ainsi que les plus grands des temps modernes, rien de tout cela ne peut faire

Karbowski. Paravent brodé (1912).

(1) Louis de Fourcaud. *Emile Gallé.*

oublier que c'est à lui qu'incombe la responsabilité de l'incohérence et du désordre qui furent les seules règles auxquelles se soumirent les artistes décorateurs modernes de la première heure; oui, cet admirable artiste, presque génial, en promulguant par son exemple et par ses écrits ce que l'on sait, a rendu à l'art décoratif français le plus mauvais service. Non point, certes, qu'il n'en ait lui-même, grâce à ses dons prodigieux de poète et en grand artiste qu'il était, tiré souvent d'incomparables et uniques effets, mais on ne saurait contester que l'imitation libre des formes naturelles, l'inspiration directe de la nature, le naturalisme en un mot, n'ait contribué grandement à égarer l'art décoratif et à fausser le goût du public.

Quand Gallé écrivait, par exemple, à propos de l'Ecole de Nancy : « Nous avons cherché à déduire de la nature les méthodes, les éléments et le caractère propres à créer un style moderne d'ornementation, un revêtement coloré du plastique pour les objets et les usages modernes... Ce mode rend au compositeur d'ornements, à l'ouvrier d'art, la clef de ces musées libres du décor vivant, la flore, la faune confisquées par les académies. Au lieu d'en référer péniblement aux modèles anciens qui ne sont trop souvent que des copies de copies, des altérations, de géniales adaptations faites par les maîtres d'autrefois d'après les types naturels, le modeleur d'art va droit à la vraie et vive acanthe, ou revient au pissenlit des imagiers du quatorzième siècle » (1).



André Groult. Tapis (1910).



Karbowsky. Fenêtre avec rideau dans la salle de musique du marquis de Polignac à Reims (1912).

Certes, Roger Marx a raison de dire qu'Emile Gallé « n'est pas seulement le façonneur de la matière et celui qui l'agrémente de séductions jolies : il la veut incitante aux longues méditations. L'alchimie de ce « lapidaire faussetier » métamorphose en pierres dures la substance vitreuse ; il sait façonner à son gré des sardoines, des onyx, simuler la craquelure des quartz, l'ambre cendré, le tachetage de l'écaille ; il sait fouiller une médaille et dégager un camée ; puis l'envie l'aiguillonne d'emprisonner dans le cristal le fuyant, l'insaisissable : la vapeur des nuages, le suintement des buées, l'écho assourdi des reflets, les fumées ondoyantes, les clartés lunaires. L'expérience l'a pourvu d'une palette aux nuances atténuées et rares : vert d'eau dormante, blanc de chair nacrée, jaune éteint, gris duveteux, bleu paon ; mais si caressante que soit la nuance, la monochromie peut trouver à lasser, et ce seront, pour la rompre, des taches, des stries, des veines, des marbrures adroitement distribuées, bien qu'elles gardent le charme de l'impré-

(1) Emile Gallé. *Ecrits pour l'Art.*



F. Courteix. Broderie (1902).

vu... Quant au décor, il est tout à tour fourni par la matière, par la gravure, l'émaillage, l'incrustation, la mosaïque ou par un retour simultané à ces moyens différents » (1).

Mais écoutons Gallé lui-même nous expliquer les joies de son art : « Parfois, dit-il, je m'amuse à une fabrication d'accidents qui deviennent les objets de jeux piquants, de petits problèmes baroques posés par la matière bigarrée à l'imagination. C'est ainsi que les regards du malade transforment en mille figures étranges les marbrures d'un papier de fantaisie, ou que les nuages du couchant apparaissent à l'enfant comme d'immenses bergeries, là où l'œil du malade voit des caps dentelés et des plages... Il m'a plu de préparer des onyx formidables, d'enrouler autour d'un vase des fleuves de lave et de poix; de faire du Styx et de l'Achéron le pied d'une coupe, d'y séparer par des vapeurs infernales, par un météore de feu, Orphée d'Eurydice évanouie dans un cristal fuligineux. Comme je l'ai écrit sous un de mes vases, je fais des semailles brûlantes, je vais cueillir ensuite à la molette mes floraisons paradoxales, tout au fond des couches obscures, où je sais qu'elles sont déposées et m'attendent... Comment donc aurais-je pu consentir à mettre mon art en tutelle de la matière inconsciente, faite pour obéir au sceptre du verrier, à la magique baguette qui la tient esclave, dans sa fantaisie ? (1)

(1) Roger Marx. *L'Art Social.*



Toile imprimée, dessin de Drésa (1911).



Karbowski. Deux lés de brocatelle argent et or sur fond bleu (1912).

Conformément à cette esthétique toute individuelle de poète et de musicien qu'il faut accepter sans réserve à cause des délices que grâce au génie — le mot n'est pas de trop — de Gallé elle nous prodigue, mais qui, point n'est besoin d'y insister, ne peut en aucune façon, fournir à d'autres ni les méthodes, ni les disciplines génératrices d'œuvres, il crée et signe des amphores « couleur des choses à la brume » (*le Baumier*); des buires où « l'inquiétude des inflorescences, verticilles et pendeloques, s'échevèle au rude éveil de février », *(le Coudrier);* des bouteilles « aux parois comme usées, lustrées et polies, polies par les ressacs sur des grèves... et qui racontent que, bercées sur les huiles tièdes des tropiques, elles ont bu la couleur aux rayons qui teignent de sang les îles et bariolent, là-bas, de rouge, d'orangé et d'indigo toutes les plumes et toutes les fleurs ». *(Epave).* Il exécute une urne sur un thème de Shakespeare, une

(1) Emile Gallé. *Ibid.*

autre sur un thème de Baudelaire, d'autres sur des thèmes de Sully-Prudhomme, de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, de Verlaine, de Maeterlinck, de Desbordes-Valmore, de Robert de Montesquieu, de Ronsard, de Villon. Il leur donne des titres : *Flore fossile*, *Herbe sous la glace*, *Vase de tristesse*, *Fruit de pensée*, comme à des mélodies ou à des poèmes.



Léon Jallot. Salon poivrier et camphrier (1912).

Ses meubles sont composés selon les mêmes principes, je veux dire selon la même absence de principes, de principes généraux, du moins. Dans leur construction comme dans leur ornementation, il n'obéit à d'autres règles que celles de son imagination et de sa fantaisie. C'est la *Table aux herbes potagères* où il cherche à introduire « une vision de plein air » autour de tout ce maraîchage décoratif et véridique à la fois ; c'est les *Fruits de l'Esprit* où la charité et la bonté sont représentées par le blé et par la grappe, la paix par l'olivier, la douceur par le figuier, la tempérance par le dattier, la bénignité par l'abeille, la fidélité par la véronique, la joie par le myrte, le narcisse et la claudie ; c'est le dressoir de la *Blanche vigne*, la console des *Parfums d'autrefois*, le cabinet de la *Montagne*, l'étagère des *Ombellifères*, l'armoire « Heureux les pacifiques », la grande table « Je tiens au cœur de France », le bureau de la *Forêt Lorraine*, le cabinet en chêne lacustre inspiré des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, et le fameux *Tabernacle du Graal*.

***

L'influence d'Eugène Grasset fut infiniment plus bienfaisante. Le véritable maître, en effet, comme le véritable initiateur de la renaissance des arts du décor en France, il n'y a pas à le nier, c'est Eugène Grasset. En dépit d'une certaine sécheresse d'exécution, d'un certain « mécanisme » un peu trop rigoureux, l'influence de Grasset fut extrêmement bienfaisante, et elle aurait pu l'être bien davantage encore, si au lieu de s'en tenir à imiter la lettre, nos artistes et nos artisans avaient pris la peine de pénétrer l'esprit de ses exemples et de son enseignement. Que d'erreurs ils auraient ainsi évitées !

Maurice Dufrêne. Salle à manger. Acajou et bois de violette (1911).



Meubles et sièges en rotin. Atelier Primavera (1913).

A combien d'entraînements puérils et vains ils auraient trouvé la force de résister ! Que de tâtonnements malheureux, que d'incohérences pitoyables leur auraient été épargnés ! Les disciplines techniques auxquelles s'était soumis Grasset, et auxquelles rien ne les empêchait de se soumettre, sans altérer pour cela aucune de leurs qualités individuelles, les auraient gardés de s'abandonner aux aberrations et aux excès qui renforcèrent singulièrement les résistances des ennemis de l'art moderne, fabricants, amateurs, artistes et grand public.

Il ne faut pas oublier que dès 1879-1881, c'est-à-dire dès le lendemain de cette Exposition de 1878 où l'art industriel français s'était révélé si dénué de tout souci de modernisme et de nouveauté, Grasset avait composé et exécuté pour Charles Gillot un ensemble mobilier d'une valeur imaginative rare et d'une exquise science d'appropriation. Sans doute y étaient encore visibles certains souvenirs de notre moyen âge, mais éclairés, vivifiés d'un esprit tout moderne, ainsi que dans la cheminée et les lanternes en fer forgé du *Chat Noir*.

L'illustration des *Quatre Fils Aymon* qui restera comme une véritable grande œuvre, date de 1881-1883. De 1884 à 1887, Grasset dont la fécondité était inépuisable, produit la plupart des affiches qui le firent connaître de la foule, celles, notamment, de la *Librairie Romantique*, des *Fêtes de Paris*, de la *Place Clichy*, du *Cavalier Miserey*, etc. Il compose des cartons de mosaïques pour l'Eglise Saint-Etienne de Briare, des cartons de vitraux pour Aix-en-Provence, Lyon, Troyes, Châlons-sur-Marne et l'admirable série de la *Vie de Jeanne d'Arc* pour la cathédrale d'Orléans qui, malheureusement, ne fut pas retenue par le jury du concours, malgré ses extraordinaires mérites ; et c'est pour nous grande pitié, comme ce fut pour lui grande désillusion. Mais Grasset n'était pas de la race des faibles ; de cet échec il sortit raffermi dans ses convictions, plus actif et plus fort.

Pour le fondeur Peignot à la mémoire de qui il faut rendre hommage, il dessine un caractère typographique, aujourd'hui accepté partout et fort beau, en vérité : pour le bijoutier Henri Vever, il dessine des



G. Jaulmes. Petite installation de campagne (1911).



MAURICE DUFRÈNE. BIBLIOTHÈQUE (La Maîtrise).



Toile de Rambouillet peinte au pochoir (1911).



Toile de Rambouillet peinte au pochoir (1911).

bijoux qui seront parmi les plus remarqués de l'Exposition de 1900 où il est chargé de la décoration du *Salon du Costume*. En même temps, il professe la composition décorative, rue Vavin, et entreprend la publication d'une suite d'ouvrages didactiques et documentaires, pleins d'idées justes et fécondes, d'aperçus ingénieux et originaux, tels que *la Plante et ses applications ornementales*, *Bordures*, *Ferronnerie moderne*, *Cours d'histoire et du dessin de la lettre*, professé à l'Ecole Estienne; pour la maison Larousse et d'autres maisons d'édition il compose des plats de reliures, des alphabets, des ornementations, des panneaux décoratifs. Tout l'intéresse, que dis-je, tout le passionne, et c'est en pleine activité, en pleine production qu'il meurt, âgé de soixante-douze ans, en 1917.

Eugène Grasset avait approfondi l'histoire de toutes les techniques ; il connaissait les conditions, les possibilités de toutes les matières : ce qui ne l'empêchait pas d'avoir l'imagination la plus riche et la plus charmante fantaisie. Il n'est pas une branche des arts du décor dont il n'ait tenté de faire refleurir la sève glacée par la routine, stérilisée par le pastiche et la copie; et en tout l'on peut dire qu'il a excellé, élargissant le champ de ses recherches, ouvrant des horizons nouveaux, révélant des possibilités imprévues, marquant le moindre de ses efforts de sa marque personnelle, du sceau de son originalité. « Il sait trop », disaient ses détracteurs. Sait-on jamais assez ? Quoiqu'il en soit, c'est dans l'étude minutieuse et intelligente du passé, dans le respect des bonnes traditions, dans le trésor des idées et des formes qui ont vu le jour au cours



André Groult. Toile imprimée (D'après le dessin de Carlègle) 1911.



André Groult. Petit salon (1911).

des siècles écoulés, qu'il avait puisé sa science; et il en avait tiré les principes rigoureusement rationnels et strictement logiques à la propagation desquels sont dues toutes les productions de valeur qu'ont réalisées nos artistes et nos artisans depuis trente ans.

« Deux lois importantes, disait Grasset dans sa fameuse conférence sur l'art nouveau, commandent l'art ornemental. La première c'est que la forme d'ensemble des objets ornés doit être adaptée à *l'usage* de ces objets, et que cette forme *ne doit pas* être altérée par ces ornements. La deuxième est que la matière oppose une *limite* à la représentation exacte des objets naturels, et que cette limite ne doit être franchie par aucun tour de force.

« De la combinaison étroite de ces deux principes dérive *le style*, c'est-à-dire l'appropriation spéciale de l'imitation d'un objet à un but défini et une matière donnée... »

Et encore : « Ce qui manque totalement au plus grand nombre des artistes industriels modernes et des peintres ou sculpteurs qui s'essaient dans l'objet d'art, c'est : la notion, le sentiment des proportions, le sens *constructif* ou agencement, *la variété* dans la disposition...

« Chez tous les peuples et à toutes les époques, il s'est dégagé *quelque chose* de logique au moment où une modification, survenant dans l'architecture, en a changé le caractère. En comparant ces divers caractères, on comprend combien il faut de *bon sens*, avant tout, pour employer logiquement la matière dont on dispose, et donner en outre, aux membres d'architecture une forme en rapport avec leur fonction ; car les matériaux employés par l'Architecture doivent comme première condition *durer*, et par conséquent être employés *logiquement* et conformément à leurs propriétés essentielles. Voilà une des principales raisons qui rendent l'étude de l'Architecture *obligatoire* à tous ceux qui veulent travailler une matière.

« Mais, outre cet enseignement de premier ordre, l'Architecture en renferme un autre qui est le *sens de l'équilibre*. L'équilibre est aussi une condition essentielle de *durée*. Or, cet équilibre dicte les *proportions*, c'est-à-dire, les rapports entre les longueurs, les largeurs et les épaisseurs, en sorte qu'après avoir un peu pratiqué, on donne *par instinct* les épaisseurs et les largeurs voulues aux pleins et aux vides, aux moulures leurs saillies, aux supports leur force en rapport avec la charge portée. En un mot on acquiert *le sens de la proportion*. Voilà pour ces artistes le mal expliqué, touché, démontré !

« Le remède, où est-il ? Dans une meilleure direction donnée à l'enseignement destiné aux ouvriers



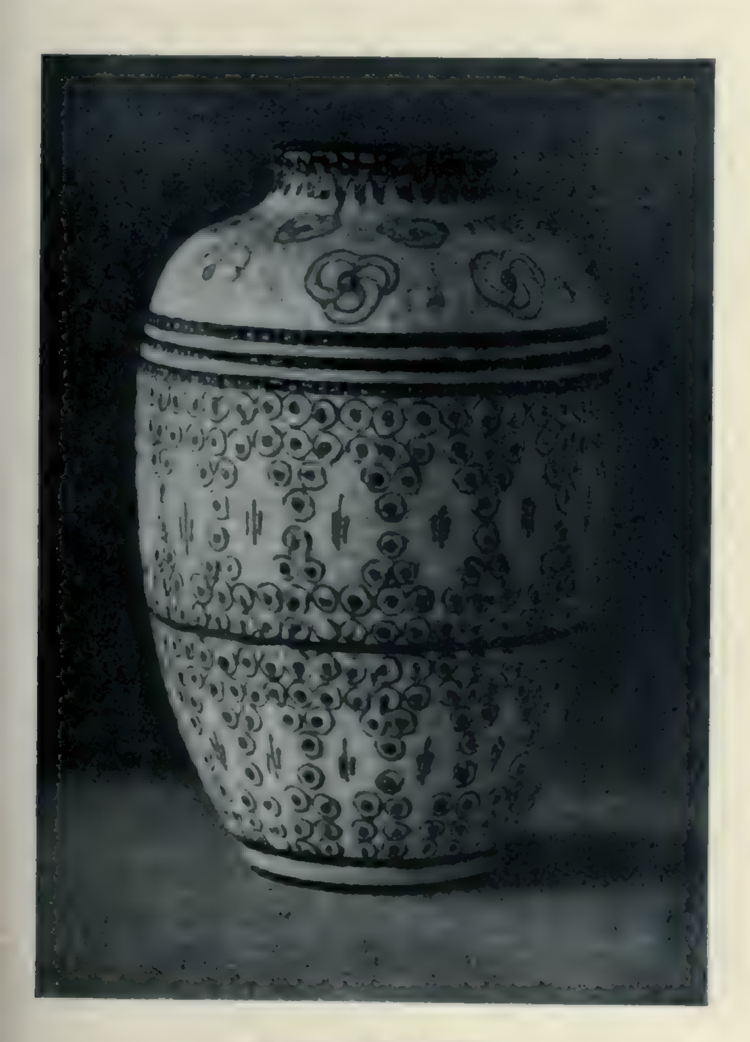
André Groult. Salle à manger (1911).

d'art ; cet enseignement devant être plus technique qu'il ne l'est, et comprendre, outre la Géométrie, l'Architecture et l'Anatomie, les éléments de la Botanique et de la Zoologie descriptives, en négligeant au besoin toute la partie physiologique dans l'examen plus complet de la nature, qui ne produit pas exclusivement des femmes nues ; dans l'étude des objets de toutes sortes pouvant engendrer des ornements ; dans le travail *manuel* de toutes les matières, seul moyen de trouver le style ».

Que d'observations utiles, que d'excellents préceptes nourrissent l'enseignement d'un tel maître ! Que d'idées justes, raisonnables, accessibles à tous ! La *Méthode de Composition ornementale* de Grasset est comme une *Somme* des arts du dessin décoratif. Rien n'y est laissé de côté : le système pédagogique est complet ; c'est un organisme parfait dont toutes les parties s'harmonisent et s'équilibrent rationnellement, scientifiquement. Après avoir étudié les principes des formes en elles-mêmes au point de vue abstrait, les lois qui règlent leurs rapports et président à leurs combinaisons (éléments primitifs, rectilignes, courbes et les modifications qu'elles peuvent subir, et leur emploi) il aborde l'étude des formes végétales et animales, le problème de leur interprétation et de leur adaptation conformément aux principes établis et en tenant compte toujours, cela va sans dire, des conditions de la matière employée, des possibilités techniques, de la construction de l'objet. Devant la richesse, la variété, l'utilité, la nouveauté des documents qui ont servi à Grasset pour édifier cette œuvre, l'on reste confondu, émerveillé. Et il faut voir l'innombrable série de croquis, d'exemples, de graphiques qui illustrent ces pages, et comment sans cesse l'étude directe de la nature, l'analyse pénétrante, intelligente, aiguë des faits acquis éclaire les idées, les féconde, les rend vivantes et parlantes, leur donne toute la force convaincante nécessaire à leur diffusion.



F. Thesmar. Céramiques émaillées.



A. Méthey. Vase (1912).

Il se peut que l'œuvre de Grasset soit à de certains moments dédaignée, estimée au-dessous de sa vraie valeur, qu'elle subisse la dépréciation temporaire à laquelle sont exposées toutes les productions artistiques, maintenant surtout qu'elles sont régies plus qu'elles ne l'ont jamais été par les caprices de la mode ; mais on ne saurait douter que son enseignement demeure. Les décorateurs français d'aujourd'hui, si éloignés qu'ils puissent paraître, ou qu'eux-mêmes ils croient l'être, des méthodes de travail instaurées par lui, il est certain qu'ils lui doivent tout ce qu'ils sont, ou à peu



André Hellé. Chambre d'enfant (1911).

près. Les limites qu'ils se fixent, les buts qu'ils poursuivent, le souci de logique, de raison, d'équilibre par lequel on les sent dominés, le dédain de l'ornementation pour l'ornementation, le respect de la matière, l'amour de la simplicité riche qui se retrouvent dans les travaux des meilleurs d'entre eux, c'est à Grasset qu'ils doivent tout cela; car, qu'on l'avoue ou non, il n'est aucune école d'art décoratif où ne soient encore en honneur les principes dont il a été sinon l'inventeur, du moins le rénovateur. L'influence de Grasset a remis à sa place l'étude méthodique de la nature dans ses manifestations les plus magnifiques comme les plus humbles, elle a initié les artistes et les artisans du décor aux beautés, trop longtemps méconnues et insuffisamment utilisées dans le sens où Grasset a appris aux générations actuelles à les utiliser, de la vérité. Elle a prouvé que tout effort ne peut être que stérile et vain, dans cet ordre de choses, s'il ne s'appuie point sur l'observation des réalités environnantes et que des applications indéfiniment nouvelles des arts du dessin, conformes aux nécessités, aux besoins, aux mœurs, à l'esprit de notre temps sont non seulement possibles mais nécessaires, afin d'échapper à la tyrannie du pastiche et des interprétations conventionnelles qui baillonnèrent jusqu'à l'étranglement, durant de trop nombreuses années, toute liberté de vision ainsi que toute indépendance personnelle. Enfin l'œuvre et l'enseignement de Grasset demeurent la vivante et durable démonstration de la supériorité des règles dont elle est la stricte application et l'éclatante mise en lumière et hors l'observance desquelles l'art décoratif, si moderne qu'il prétende être, ne peut que retomber dans les abîmes de l'excentricité systématique, de la nouveauté pour la nouveauté et à tout prix, de la fausse originalité, du mauvais goût. Si Grasset avait rencontré en France, vers 1890, un milieu moins hostile, il se peut que l'art décoratif français n'aurait pas traversé les temps difficiles qu'il a connus, car il ne se serait point abandonné aux excès qui marquèrent ses débuts : la lucidité de vues, la santé intellectuelle, la rectitude de jugement de cet admirable artiste et de ce probe éducateur l'aurait orienté bien plus tôt vers le droit chemin.

***

A côté d'un artiste comme Emile Gallé, d'un théoricien doublé d'un artiste comme Grasset, il serait injuste de refuser à Alexandre Charpentier, parmi les premiers artisans de cette renaissance, une des premières places.

De quelque notoriété qu'il ait joui de son vivant, on ne saurait nier qu'il n'a pas occupé dans l'admiration de ses contemporains le rang auquel son talent lui

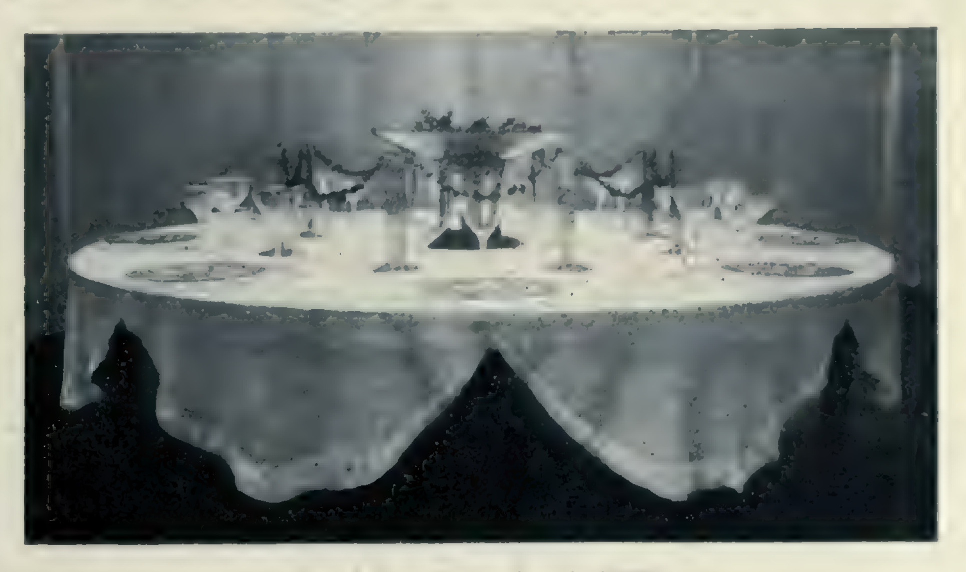


Emile Bernaux. Meuble de salle à manger.

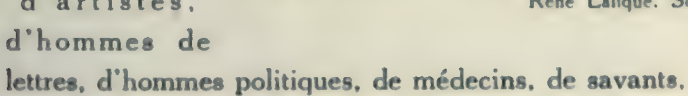


Karbowsky. Canapé, bois doré et tapisserie (1920).

donnait droit. C'est que Charpentier, contrairement à tant d'artistes d'aujourd'hui qui, lorsqu'ils se sont fait une spécialité, laquelle leur a valu le succès, s'y cantonnent, a touché à trop de choses : qu'il l'ait fait avec une égale maîtrise, le public ne s'en soucie pas. Statuaire, médailleur, il a renouvelé avec Brateau la technique de l'étain, il a conçu et exécuté des meubles et il a excellé, on peut le dire, en tout ce qu'il a tenté. Son monument de Charlet, ses deux grands bas-reliefs en briques émaillées, les *Boulangers* et la *Famille du menuisier* où il avait essayé, s'inspirant de la fameuse *Frise des Archers* du Louvre, de remettre en honneur les principes employés par les sculpteurs assyriens, son *Narcisse*, sa *Frise aux baigneurs* en céramique pour une salle de bain, ne valent ni moins ni davantage que les innombrables plaquettes et médailles où il a fixé, avec une acuité d'observation psychologique de premier ordre, les traits de tant d'artistes, d'hommes de lettres, d'hommes politiques, de médecins, de savants, et que sa curieuse et exquise *Fontaine-lavabo* en étain du Musée Galliéra ; et quand, vers 1895, Charpentier entreprit de créer des ensembles mobiliers, comme *l'Armoire à layette*, *l'Armoire à quatuor*, la *Boîte à lettres*, le boudoir de la comtesse Mathieu de Noailles, la salle de billard du baron Vitta, pour la villa de ce dernier à Evian, en collaboration avec Bracquemond, Besnard et Chéret, il se montra aussi habile à inscrire des formes plastiques dans des formes architecturales, conformément à des destinations précises, il se montra le même bon ouvrier, le même bon artiste, traditionnel et tout vibrant d'esprit moderne, à l'exemple de ses devanciers des meilleurs époques de l'art français. La salle à manger qu'il exposait à la Grande Foire de 1900 a pu paraître, depuis, aux regards de certains observateurs qu'un puritanisme excessif a rendus un peu trop sévère pour toute éloquence, toute verve, toute fantaisie, toute abondance ornementales, porter trop visiblement la marque de certaines recherches auxquelles se complaisaient et les artistes eux-mêmes et la critique et le public. Charpentier, en tant que « meublier » jetait alors sa gourme ; il est hors de doute qu'il



René Lalique. Service de table (1923).





Maurice Dufrêne. Commode en bois de galac, marqueterie de nacre (1920).



M. Gallerey. Chambre à coucher (1919).

serait certainement pas refusé à signer un des maîtres bronziers français de la Renaissance, du XVIIIe siècle ou du Premier Empire.

En collaboration avec Tony Selmersheim, Charpentier avait exécuté une pendule qui restera sans doute comme une des créations les plus réussies de l'art décoratif moderne. Le groupe de la *Fuite de l'heure* qui la surmonte est d'un maître : composition, finesse d'exécution, ingéniosité charmante de l'allégorie, tout concourt à en faire un véritable petit chef-d'œuvre. Nul plus que Charpentier n'a possédé le don de traduire la vie en formes souples, élégantes, subtilement expressives ; il avait cette sûreté de goût qui est une des qualités les plus certaines de notre race et que le déplorable esprit de surenchère dont sont animés tant d'artistes contemporains a fini par étouffer chez nous — pour un temps, seulement, espérons-le. — Charpentier ne rougissait pas de créer des choses plaisantes aux regards, fines et gracieuses : ce qui n'excluait en aucune façon ni à aucun degré en lui le sens de la vérité directe. Il l'a prouvé comme médailleur.

Ses portraits de Vincent d'Indy, de Constantin Meunier, de Puvis de Chavannes, de Zola, d'Edmond de Goncourt, du docteur Monod, du professeur Segond, du docteur Potain, de nombre d'artistes et d'écrivains font de lui le David d'Angers de notre époque ; mais il avait un métier plus

se serait assagi. La sculpture a été presque complètement délaissée par les ébénistes modernes; c'est un fait incontestable; mais rien ne prouve — tout prouve le contraire — qu'elle ne tardera pas à revenir en faveur ; les siècles passés sont là pour montrer que l'on peut encore en tirer d'heureux partis. Le jour, prochain peut-être, où un ensemblier de talent sans cesser le moins du monde d'être moderne, y recourra de nouveau et par l'adjonction, par le secours de la sculpture, réussira à donner à un buffet, à des sièges, à une crédence, à un secrétaire, à une table un peu de cette richesse de bon aloi qui fait incontestablement défaut aux mobiliers de grand luxe de l'heure présente où la préciosité exotique du bois s'est substituée seule à toute ornementation, ce jour-là, les leçons techniques de Charpentier ne seront pas perdues.

J'en dirai autant de la très charmante idée qu'avait eue Charpentier de composer des panneaux de meuble avec des bas-reliefs de bronze doré, d'orner de figurines des boutons de porte et des serrures. Il est vrai de dire qu'il y apportait une science de son métier, un goût, un sens de l'élégance et de la grâce junéviles, un amour de la perfection incomparables et inégalables. La *Fille au violon*, la *Fille au violoncelle*, la *Joueuse de Harpe*, le *Chant*, la *Danse*, le *Dessin*, la *Frileuse*, les *Dominos*, les *Echecs*, les figures de femmes qui occupent les angles du billard et couronnent le porte-queues de la salle de billard du baron Vitta sont des choses véritablement exquises que ne se



R. de la Fresnaye.
Cheminée du cabinet de travail de M. Mare.

profond et plus brillant que ce maître, plus libre et plus spontané. C'est merveille de voir avec quelle sûreté de main, quelle hardiesse, quelle habileté à mettre en lumière les traits essentiels de chacun de ces modèles, Charpentier fixe les ressemblances et donne l'expression et la vie à ses effigies, et quelle naissance vraiment prodigieuse de toutes les ressources de l'art du bas-relief il déploie pour évoquer au revers de ses plaquettes ou de ses médailles, comme les maîtres de la Renaissance, telles scènes à nombreux personnages se rapportant à la profession ou à l'œuvre de la personnalité portraiturée.



Emile Robert. Grille fer forgé et cuivre repoussé (1912).

CHAPITRE III

L'art décoratif après l'Exposition de 1889. — L'influence anglaise ; l'influence belge. — Indécisions, tâtonnements. — L'Exposition de 1900 et l'Art nouveau Bing : Georges de Feure, Eugène Gaillard, etc. — Les « Cinq ». — L'Art Social : Jean Lahor et Roger Marx. — L'Art à l'École.

Cherchons maintenant à définir ce que fut à ses débuts l'art décoratif français moderne, au lendemain de l'Exposition de 1889, à en fixer les traits essentiels, à dresser le bilan des efforts accomplis par lui jusqu'à l'Exposition de 1900, à mettre en lumière les influences qui le dominèrent ; cela en toute justice, sans parti pris, en tenant compte, surtout, pour apprécier impartialement les réalisations qu'il nous a laissées, de ce qu'était alors le goût public, des oppositions auxquelles il était en butte, des préventions qu'il avait à vaincre, de l'absence de cohésion (qui était le fruit de l'individualisme, aussi excessif que systématique, à la mode alors) dont souffraient si cruellement les décorateurs et les artisans : ce qui suffira, je pense, à les rendre moins gravement responsables des erreurs qu'ils purent commettre et des excentricités auxquelles ils se livrèrent.



Paul Mezzara. Store d'atelier. Filet brodé ; vers 1912.



Emile Bernaux. Armoire à vêtements en acajou sculpté.

Comment, d'ailleurs, aurait-il pu en être autrement ? Nous avons vu ce qu'a été, ou plutôt, ce que n'a pas été, l'art décoratif à partir de la fin de la Restauration ; nous avons constaté l'impuissance des meilleurs de ceux qui le pratiquaient à créer quoi que ce fût de nouveau, à instaurer aucuns principes, aucunes méthodes vraiment féconds parce que correspondant à l'évolution des idées, des mœurs de leur époque. Sur quelles bases donc les décorateurs, les artisans de 1895 auraient-ils pu utilement s'appuyer ? Sur quelles traditions dignes d'être respectées, continuées, revivifiées ? Sur quel enseignement technique ou artistique, sur quels exemples, sur quelle autorité ? A quels maîtres auraient-ils pu demander des disciplines ? Il ne faut donc pas s'étonner que, ne trouvant pas en France, autour d'eux, au milieu d'eux, les leçons dont ils avaient un si impérieux besoin, ils aient porté leurs regards hors de nos frontières, ils aient cherché à l'étranger un stimulant.

L'Angleterre avait, dès 1860, sous l'impulsion de William Morris, donné naissance à une école d'art décoratif, avait créé un style qui devait exercer durant plus d'un demi siècle l'influence la meilleure sur les arts du décor de l'Europe. Bien que les doctrines qui en formaient les assises n'eussent point été créées par le maître-poète et artisan, puisqu'elles visaient à s'inspirer directement du moyen âge — mais, il est nécessaire de le dire, dans un tout autre sens et un tout autre esprit que nous l'avions tenté chez nous au temps du romantisme — on ne saurait nier qu'il sut, ainsi que ses disciples, les adapter, avec le sens le plus fin des réalités contemporaines, à la vie d'aujourd'hui, à la vie anglaise tout au moins, si particulière encore jusqu'à la fin du XIX[e] siècle et si différente de la vie continentale.

Quoi d'étonnant que nos décorateurs et nos artisans

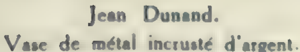


M[me] Chauchet-Guilleré. Commode (Atelier Primavera).



Jean Dunand - PARAVENT EN LAQUE




Jean Dunand.
Vase de métal incrusté d'argent.


Jean Dunand.
Vase de cuivre incrusté d'argent.


Jean Dunand.
Vase de cuivre et laque d'argent.

se soient laissés aller, durant quelque temps et jusqu'à un certain point seulement, à accepter cette influence, dont je m'honore, soit dit en passant, de n'avoir pas été un des derniers à faire connaître en France la bienfaisance.

« Songeons, écrivais-je en 1895, que ces artistes ont réussi à renouveler, à recréer complètement dans ses moindres détails, tout l'art de la vie intime, à ennoblir de formes logiques et séduisantes les objets usuels de la plus mince valeur, à parer de beauté le refuge de l'homme contre la vie sociale : la maison moderne ; cela, avec simplicité, avec amour, avec une sorte d'enthousiasme et de dévouement qui fait de ces hommes, des plus grands aux plus humbles, de vrais artistes, dans le sens le plus noble du mot. C'est qu'ils apportent à la composition d'un motif de papier peint ou d'une cheminée, d'une table ou d'un cabinet, le même soin scrupuleux, le même souci d'originalité que tel de leurs maîtres d'art pur à évoquer sur leurs toiles les héroïsmes et les croyances d'antan. Le sens parfait de l'utilité et de la logique les domine par dessus tout; ils combinent et édifient un projet de meuble ou de velours imprimé avec autant de souci de la résistance, de la nature des différentes manières employées qu'un architecte. Aussi une rare harmonie d'ensemble se dégage-t-elle de leurs œuvres; la structure normale, unique, d'un morceau de décoration est soumise par eux aux mêmes lois générales que le squelette dans le corps humain. C'est en suivant les règles d'esthétique naturelle que ces artistes réussissent à éviter la plupart du temps

Jean Dunand. Gong argent et nickel, incrustations d'argent.



Andrada. Salle à manger (Editée par la Maîtrise). (Phot. Lib. de France)

corrélation des lignes, modifications suggérées ou déterminées par les nécessités d'adaptation aux espaces, aux objets et aux matériaux mis en œuvre »

« Rien de plus vrai ni de plus explicite, et l'on comprend quel beau parti ont pu tirer de tels agissements un groupe d'artistes consciencieux, pour peu que le don d'imagination les vivifie. « L'art industriel en fut rajeuni. La mode vint des bois laqués, des meubles clairs à étagères et à miroirs, des cheminées à tablettes multiples, à colonnettes grêles, à compartiments garnis de petites portes avec des panneaux de joyeux émal; les murailles furent recouvertes de ces papiers peints si joliment ordonnés pour la fête des regards : les plafonds et les boiseries s'ornèrent de cuirs japonais frappés d'or à la splendeur morte; au lieu des vitraux éclatants, l'on drapa devant les fenêtres la transparence fleurie de ces mousselines d'Ecosse qui évoquent à l'imagination des tissus de fleurs

les écueils mortels de l'art décoratif : l'obscurité, la lourdeur, le papillotage, la superposition d'effets disparates et surtout l'absence de signification qui fatigue et inquiète l'œil, anarchie des couleurs et des formes, cacophonie exaspérante.

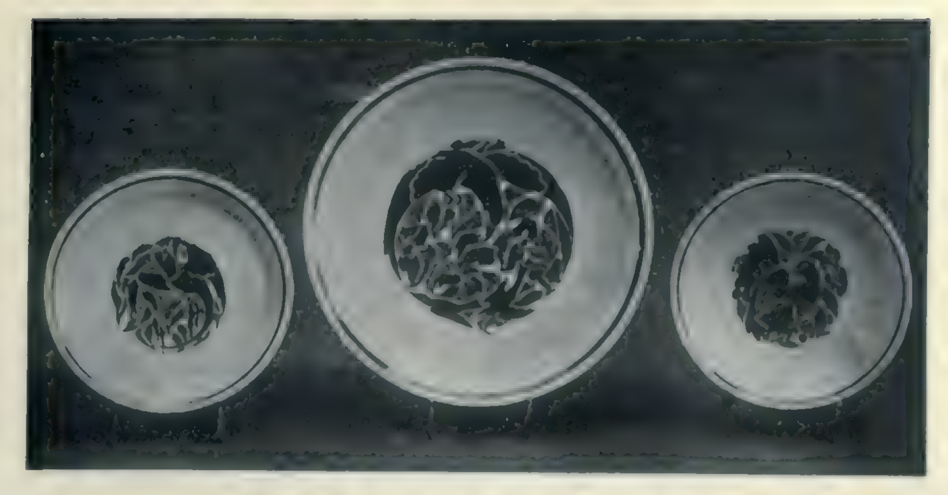
« Au point de vue poétique ou artistique, dit Walter Crane, dans ses *Droits de l'art décoratif*, le motif décoratif peut être défini comme la notation d'une musique silencieuse. Certaines unités décoratives sont les toniques. Les motifs décoratifs primitifs, comme la musique primitive, se composent d'éléments très simples, de très peu de notes. La répétition est le principal facteur de développement, la répétition et le rythme. La musique fut découverte en soufflant dans un roseau creux, le dessin doit avoir commencé par des tracés avec un bâton sur le sable ou l'argile molle. « Voici un son, dit le musicien, faisons-en de la musique ». « Voici une surface, dit le dessinateur, faisons-en un motif décoratif ».

Et il ajoute : « Le motif décoratif, dans sa forme la plus simple, et envisagé seulement dans son sens technique abstrait, en dehors du symbolisme ou de l'imitation d'une forme naturelle, n'est pas autre chose qu'une série de modifications dans la structure et la



(Phot. Lib. de France)
Maurice Dufrêne. Bahut en amboine.

diaphanes ; sur les sièges recouverts de velours harmonieux s'étalent les somptueux coussins de soies indiennes dont l'éclat flambe comme des rayons d'automne ; et ce fut, partout, aux pieds des tables et des chaises, habillant la frêle architecture des crédences, des bibliothèques, le joyeux luisant des laques pour lesquelles on créa une infinité de subtiles et charmantes nuances : primerose, vert de mer, vert de figue, brun noisette, œillet fané, vert de houx, œuf de moineau, etc., etc. » (1)



Marcel Goupy. Service de table (Geo Rouard, éditeur).

Les arts du métal, de la céramique, de la tapisserie, du verre, du tissu, du livre furent entièrement renouvelés; ce fut une activité merveilleuse dans toutes les branches de la production décorative.

Il est encore une autre influence que subirent simultanément nos décorateurs et nos artisans français de 1895 : celle de la Belgique. Toute différente, celle-là, de l'influence anglaise. Moins proche de la nature et de la vie ; plus abstraite sans doute.

Les architectes Hankar et Horta avaient été les initiateurs de ce mouvement dont Vandevelde, Serrurier-Bovy, G. Hobé, Crespin, Lemmen, en se spécialisant dans les travaux de décoration intérieure, accentuèrent l'orientation strictement moderne.

« Vandevelde commence où les Anglais finissent. Ses premiers meubles ne montrent rien qu'une construction très simple : tout ornement hors de place dans ses formes encore peu personnelles est évité. Ce sont objets qu'on ne saurait attribuer qu'à un architecte... Mais chaque jour apporte son progrès... Le décor de Vandevelde est toujours absolument subordonné au meuble lui-même. Ou bien il reste confiné sur les surfaces ou bien il naît de la construction même. Il est toujours issu directement de l'essentiel, soit qu'il constitue l'assemblage entre deux pièces de bois, embelli dans sa forme mais rigoureusement constructif néanmoins, soit qu'il fasse d'organes métalliques comme les écrous, les pentures, les poignées autant de motifs se détachant naturellement du bois, soit enfin et surtout qu'il se borne aux grands effets d'ensemble du mobilier dans le milieu... Rien des ornements parasites dont la Renaissance nous a légué l'exaspérante tradition ; rien de collé, rien d'appliqué, chaque ligne est nécessaire ; on ne peut dire où la construction finit et la décoration commence... On a souvent reproché au décor de Vandevelde l'absence de rapports avec le monde externe. On regrette qu'il ne se serve pas



Henri Rapin. Salle à manger.

(1) Gabriel Mourey. *Passé le détroit.*

comme les Anglais, de la faune et de la flore pour en déduire son style. On déplore, en un mot, de ne pouvoir rêver, devant ce décor, d'un objet défini. Querelle inutile où nous n'entrerons pas, nous contentant de nous demander s'il n'est point possible d'éveiller ou de favoriser plus ou moins des sentiments d'ordre général rien qu'avec des lignes n'évoquant aucune image précise de choses ou d'êtres. Or, il semble que Vandevelde y réussisse ». (1) A ceux qui, par instinct ou par réflexion, répugnaient aux fantaisies florales, l'art décoratif belge offrait une nourriture rationnaliste assez substantielle, il faut bien le dire. Epris de logique et de vérité abstraite, ayant fait le tour de toutes les formules et de tous les procédés ornementaux en faveur alors, lesquels n'imposaient aux décorateurs et aux artisans d'autres règles que celles de leur libre fantaisie, et, trop souvent, hélas ! de leur incompétence technique, ils ne pouvaient manquer de donner leur approbation à ces théories puritaines et sèches, préférables, à leurs yeux, au désordre et à l'incohérence des tendances individualistes, imaginatives, hors de toute discipline, de certains. Et, en vérité, ils n'avaient point tout à fait tort. L'art décoratif, qui touche à tous les métiers, ne peut que s'égarer sitôt qu'il fait litière du bon sens, de la raison, de la méthode, du souci scrupuleux d'appropriation qui conditionne les formes et l'ornementation aux fonctions et à la destination de l'objet, eu égard aux exigences et aux possibilités de la matière dont il est fait. Ce sont là des vérités couramment admises aujourd'hui ; elles étaient bien loin de l'être alors. Mieux encore, plus autoritairement encore que les disciplines anglaises, les disciplines belges étaient capables de séduire ceux de nos décorateurs que leur tempérament écartait de certaines directions trop libres, trop personnelles à leur gré.



Pierre Chareau. Table-bibliothèque.



Pierre Chareau. Fauteuil et lampe de pied.

Les uns et les autres, d'ailleurs, ne faisaient que tâtonner, oscillant d'un excès à un autre. Et cela s'explique fort bien par le fait qu'au lieu que ç'aient été des professionnels, des ébénistes, des céramistes, des orfèvres, des bijoutiers de métier, des techniciens, en un mot, qui se soient mis à la tête de ce mouvement, ce furent des

(1) *L'Art décoratif*. Octobre 1898 (sans signature).

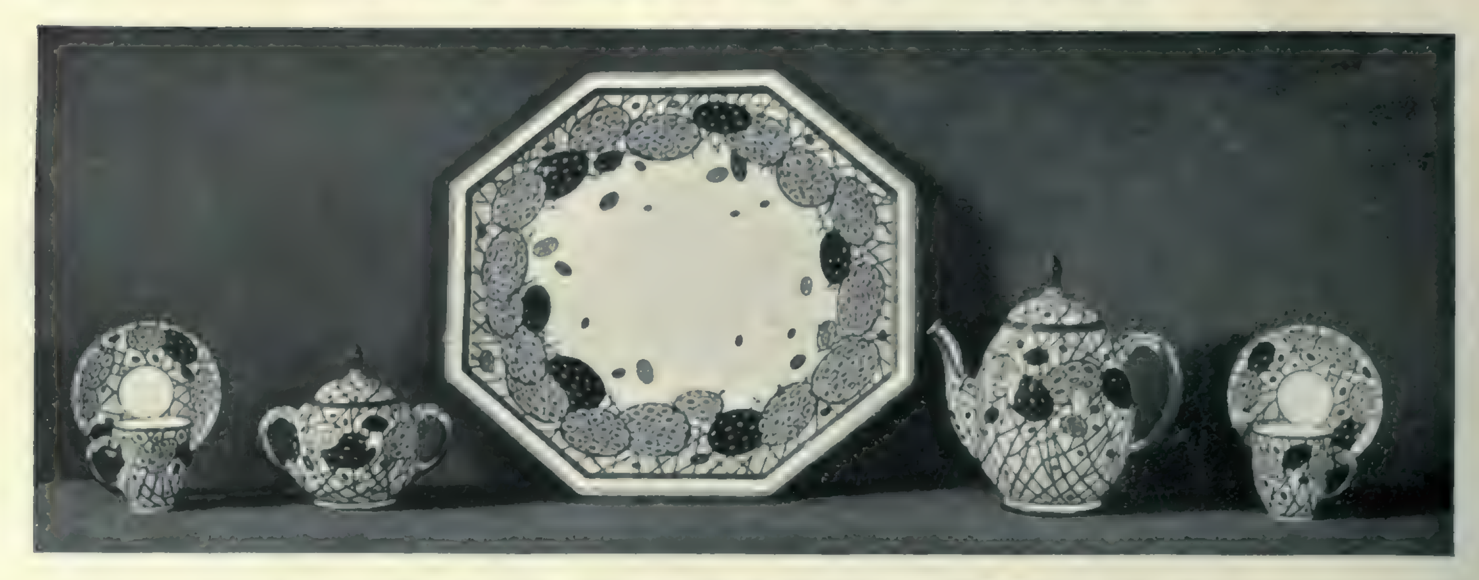


Paul Vera. Bas-relief décoratif (Compagnie des Arts Français).

peintres, des dessinateurs, des sculpteurs, que rien ne préparait à une tâche pour laquelle ils n'étaient pas faits, sinon une incontestable bonne volonté et un non moins incontestable désir de nouveauté, dominé par un écœurement aussi violent que justifié des démarquages et des copies où s'enlisait la production française. Ne les condamnons pas ; ne soyons point trop sévères envers eux. Gardons-nous surtout de les juger en bloc : leurs tentatives ne sont point également blâmables. L'âge du « modern style » et de la formule ornementale que l'on a appelée « la nouille stylisée » n'a pas produit que des horreurs; mais il en a produit beaucoup.

En même temps que de très probes et très sincères chercheurs comme Alexandre Charpentier, Pierre Roche, Jean Dampt, Charles Plumet, Bellery-Desfontaines, Lalique, Gallé, Brateau, Thesmar, Benouville, Angst, de Feure, Eugène Gaillard, Colonna, Chaplet, Delaherche, Dammouse, Bigot, Grasset, Tony et Pierre Selmersheim, Etienne Moreau-Nélaton, H. Nocq et quelques autres qui furent les bons ouvriers de la première heure, et commencèrent à se manifester sitôt que fut créée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (1890) la section des objets d'art, et que l'art décoratif reconquit ainsi son droit de cité à côté des arts dit « majeurs », la peinture, la sculpture et l'architecture, en même temps que ces véritables artistes, l'on vit apparaître de nombreux faiseurs, peintres, sculpteurs, architectes médiocres et ignorants qui, uniquement désireux de se

Paul Vera. Carton de tapisserie.



Manufacture Nationale de Sèvres. Composition de Mlle A.-M. Fontaine. Exécution par M. Walter.

signaler à l'attention du public, employaient déjà les procédés de surenchère qui ont fait tant de mal depuis vingt ans à l'art et à la littérature. Il suffit, à ceux qui ont été les témoins de ces débuts de l'art décoratif français moderne, de rassembler leurs souvenirs ou de feuilleter les revues artistiques, les magazines de l'époque, pour revivre les angoisses qu'ils éprouvèrent, touchant l'avenir de ce mouvement, devant l'incohérence, la prétention, la sottise, le néant d'un trop grand nombre de ces productions qui virent le jour à la veille de l'Exposition et à l'Exposition de 1900, et par lesquelles se trouvaient submergées celles qui, en dépit de certaines maladresses, de certaines erreurs, portaient cependant la marque d'une nouveauté de bon aloi, d'une incontestable volonté d'art; mais les unes violentaient et blessaient les regards du public, il ne voyait que celles-là : les autres passaient inaperçues ou étaient l'objet des mêmes sarcasmes.



Quand vers la fin de l'année 1895, Siegfred Bing, abandonnant les arts de l'Extrême-Orient, ouvrit dans son hôtel de la rue de Provence, transformé en maison d'art décoratif moderne, sa première exposition d'ensemble, Edmond de Goncourt n'eut pas tout à fait tort, il faut en convenir, d'écrire dans son Journal, à la date du 30 décembre 1895, les lignes suivantes : « Quoi, ce pays qui a eu le coquet et rondissant mo-



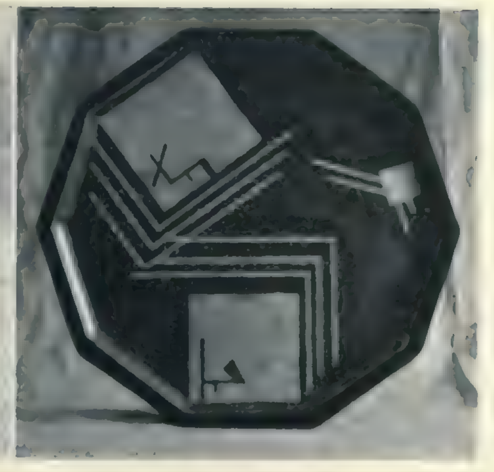
Manufacture Nationale de Sèvres. Composition de Robert Bonfils. Exécution par MM. Richard et Sauve.



Jean Dunand.
Plateau de métal incrusté d'argent.



Jean Dunand.
Cache-pot de cuivre incrusté d'argent.



Jean Dunand.
Plateau de métal incrusté d'argent.

bilier de paresse du XVIII[e] siècle, est sous la menace de ce dur et anguleux mobilier, qui semble fait pour les membres frustes d'une humanité des cavernes et des lacustres. La France serait condamnée à des formes, comme couronnées dans un concours du laid, à des coupes de baies, de fenêtres, de dressoirs, empruntées aux hublots d'un navire, à des dossiers de canapés, de fauteuils, de chaises, cherchant les rigides platitudes de feuilles de tôle, et recouverts d'étoffes, où des oiseaux, couleur caca d'oie, volent sur le bleu pisseux d'un savonnage, à des toilettes et autres meubles, ayant une parenté avec les lavabos d'un dentiste, des environs de la Morgue. Et le Parisien mangerait dans cette salle à manger, au milieu de ces panneaux en faux acajou, agrémentés de ces arabesques en poudre d'or, près de cette cheminée jouant le chauffoir pour la serviette d'un établissement de bains ; et le Parisien coucherait dans cette chambre à coucher, entre ces deux chaises épouvantant le goût, dans ce lit, qui est un matelas posé sur une pierre tombale !

« Vraiment, est-ce que nous serions *dénationalisés*, conquis moralement par une conquête pire que la guerre, en ce temps où il n'y a plus de place en France que pour la littérature moscovite, scandinave, italienne, et peut-être bientôt portugaise ; en ce temps où il semble aussi n'y avoir plus de place en France que pour le mobilier anglo-saxon ou hollandais !

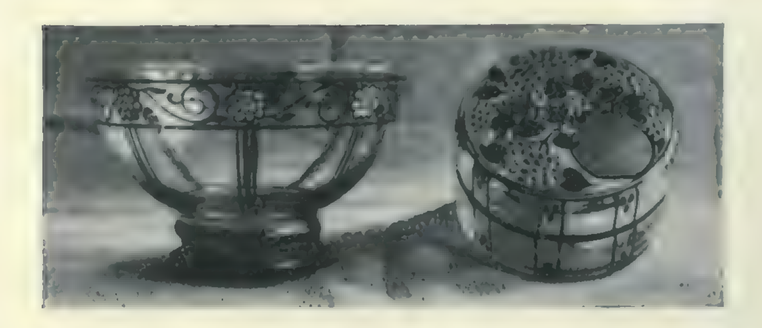
« Non, çà, le mobilier futur de la France, non, non !



Jean Dunand. Gong incrusté d'argent.



Jean Dunand. Plateau en métal incrusté.



Marcel Goupy. Verreries.

« En sortant de cette exposition, je ne pouvais m'empêcher de répéter tout haut dans la rue : « Le délire... le délire de la laideur ». (1)

Et dans le *Figaro*, l'auteur de la *Faustin*, faisait part au public de son indignation et de son dégoût. Et cinq ans plus tard, à l'occasion de l'Exposition de 1900, Gabriel Hanotaux, Paul Adam, Octave Mirbeau, bien d'autres dont la compétence pouvait être sans doute contestée, bien d'autres dont, au contraire, l'autorité était incontestable et qui avaient été des premiers à encourager ce mouvement, n'hésitaient pas à répéter ces cris d'alarme. Dans une publication qui n'était point suspecte de malveillance à l'égard des novateurs, M. Fernand Weyl n'avait pas craint de montrer « ce



H. Demole. Email cloisonné.



Süe et Mare. Torchère, métal argenté, albâtre et verre.

qu'il y avait de flottant, de vague, de visqueux dans notre nouvel art décoratif... Le mobilier de style moderne nous frappe par la sécheresse des lignes et l'acuité des tons. Nous n'y trouvons pas d'équilibre savant ni des manières recherchées. Tout décèle la rapidité de l'exécution. C'est qu'il faut produire à bon marché et rapidement... Nous y trouvons des lits qui



(1) *Journal des Goncourt* (tome IX).



PAUL FOLLOT. SALLE A MANGER (Atelier Pomone).

sont des étagères, des buffets qui sont des bibliothèques, des lampes qui sont des casiers à musique... C'est l'extravagance voulue et préméditée pour arriver au bon marché — et aussi pour étonner le public. Car il est plus aisé de l'enthousiasmer par le « bizarre » que d'offrir de la beauté à son admiration... L'un créa des sièges où le bois était traité comme de la terre glaise, et ce furent d'extraordinaires agenouillements de femmes sur la tête desquelles l'on s'asseyait. Un autre — doué, d'ailleurs, d'un grand talent — nuança artificiellement le bois, le maquilla de couleurs tendres et obtint ainsi une matière molle et impersonnelle d'où il tira des tables et des buffets. Il y ajouta d'ingénieuses marqueteries et créa des œuvres sans unité et sans caractère, pleines d'ingéniosité, mais inquiétantes en somme, et vides. Nous avons vu des pieds de table qui étaient des corps de libellules et des petits bancs qui figuraient des crapauds... Cette méconnaissance des qualités de la matière, se remarque dans presque tous les essais décoratifs de ces derniers temps... Si on veut du nouveau et de l'original, les classes moyennes de la société paraissent plus désireuses de s'entourer de bibelots; la bourgeoisie aspire à des papiers peints bien rythmés et à des salières artistiques. Ce sont là des conditions favorables à la rénovation de l'art décoratif. Jusqu'à présent cette renaissance a été caractérisée par une production d'ignorance et de mauvais goût. Mais demain peut-être un ouvrier ou un artiste montrera le bon chemin et sera suivi par tous ses confrères... Il me serait aisé de distribuer des éloges à tel architecte ou à tel potier. Mais le but de cet article n'était pas de dépeindre exactement la situation de l'art décoratif en France à la fin de l'année 1899. C'est une protestation contre l'absurdité qui menace de nous envahir et contre les prétendus artistes qui s'en font les apôtres ». (1)



Francis Jourdain. Coiffeuse.

Mais revenons à *l'Art Nouveau*. Aujourd'hui que l'art décoratif moderne, ayant enfin triomphé de toutes les résistances, s'est imposé à tous, que la création dans les grands magasins de « rayons » d'art décoratif a consacré auprès du grand public son droit à l'existence, que se multiplient chaque jour les boutiques d'objets d'art moderne et de décoration moderne, qu'aux sections d'art décoratif du Salon d'Automne, au Salon des Artistes décorateurs se presse, chaque printemps et chaque automne, une foule de plus en plus sympathique aux efforts de nos ensembliers, comme on les appelle, de nos céramistes, de nos verriers, de nos ferronniers, de nos bibelotiers *modernes*, il est bien peu de gens qui aient gardé un souvenir précis de ce que furent les expositions de *l'Art Nouveau* et qui se rendent exactement compte du courage, de l'audace, de l'héroïsme (le mot n'est pas trop fort) dont fit preuve S. Bing en créant *l'Art Nouveau*.

Encouragé par le succès qu'avaient remporté en Angleterre des tentatives analogues, il espérait en groupant les meilleures productions de l'art décoratif et industriel étranger, en mettant sous les yeux du public parisien des exemples bien choisis de ce qui se faisait alors de plus caractéristique et de meilleur

(1) *L'Art décoratif*. Octobre 1899.



Süe et Mare. Pendule en bronze argenté.

en cet ordre de choses hors de nos frontières, il espérait donner une impulsion vigoureuse à ce mouvement de rénovation des arts du décor auquel quelques bons esprits vouaient depuis quelques années leurs efforts. Il se proposait de créer à Paris un centre vivant d'art moderne, susciter les initiatives hésitantes, rassembler les bonnes volontés isolées et les talents épars, attirer à lui les artistes et le public, remettre en honneur des métiers d'art tombés en désuétude ou galvaudés par la routine des fabricants, enfin tenter d'instaurer un style qui, tout en demeurant respectueux des traditions, correspondît aussi intimement que possible aux conditions, aux mœurs, à l'idéal de la vie actuelle. Ambition très noble, on ne saurait le nier, et infiniment louable, dont la poursuite rendit les plus éminents services à l'art décoratif français.

Quand je disais tout à l'heure qu'Edmond de Goncourt n'avait pas eu tout à fait tort de pousser, en sortant de la première exposition de *l'Art Nouveau*, le cri d'indignation qu'il n'avait pu retenir, j'aurais dû ajouter qu'il n'avait pas eu, non plus, tout à fait raison; car, si quelqu'un était peu qualifié pour donner une opinion motivée sur ces matières, c'était bien l'homme qui avait fait représenter, quelques années auparavant, sur la scène du théâtre libre, cette puérile saynète : *A bas le Progrès!* Ne se donnait-il pas ainsi à lui-même un cruel démenti, lui qui, dans ses romans, s'était montré un peintre si exact, si passionné, si minutieux de la vie moderne? Mais passons...

S'il est vrai qu'il y avait à cette époque, dans les galeries de *l'Art Nouveau* bien des laideurs, je puis affirmer qu'il n'y avait pas que des laideurs. Les appareils d'éclairage, les services à thé, tous les travaux en cuivre de l'anglais W.-A-S. Benson, les céramiques de Delaherche, de Bigot, de Dammouse, de Dalpayrat, les verreries de Gallé et de l'allemand Karl Kœpping, les poteries campagnardes d'Angleterre, des Flandres, du Nivernais et du Berry, les joailleries de René Lalique et du belge Georges Morren, les plaquettes, les étains, les gaufrages d'Alexandre Charpentier, les pièces de « favrile glass », les vitraux exécutés par l'américain Louis C. Tiffany d'après des cartons de



(Phot. Salaün)

Fernand Nathan. Fauteuil garni de damas.

Toulouse-Lautrec, Paul Ranson, Edouard Vuillard, Eugène Grasset, les reliures de Victor Prouvé et de Camille Martin, les soies peintes de l'anglais Charles Conder, les velours, les papiers peints, les cretonnes de Walter Crane, de Voysey, de Lewis Day, de Williams Morris, les étains de Desbois, les émaux cloisonnés de Clément Heaton, les tapis de Frank Brangwyn à qui Bing avait confié la décoration de la façade de *l'Art Nouveau* et qui était alors entièrement inconnu en France, étaient des choses d'un très réel intérêt, d'une valeur artistique incontestable et qui n'avaient rien d'incohérent ni d'agressif ; loin de là, et l'Exposition Internationale du Livre moderne et les expositions d'œuvres de Cottet, Brangwyn, Carrière, Legros, Henri Rivière, Liebermam, Constantin Meunier, Mlle Claudel, Vierge, que Bing organisa dans ses galeries au cours de ces années fécondes, fournirent aux artistes et au public français l'occasion de connaître ou de mieux apprécier le talent de personnalités artistiques qui étaient loin de jouir alors de l'estime qu'elles se sont acquise depuis.

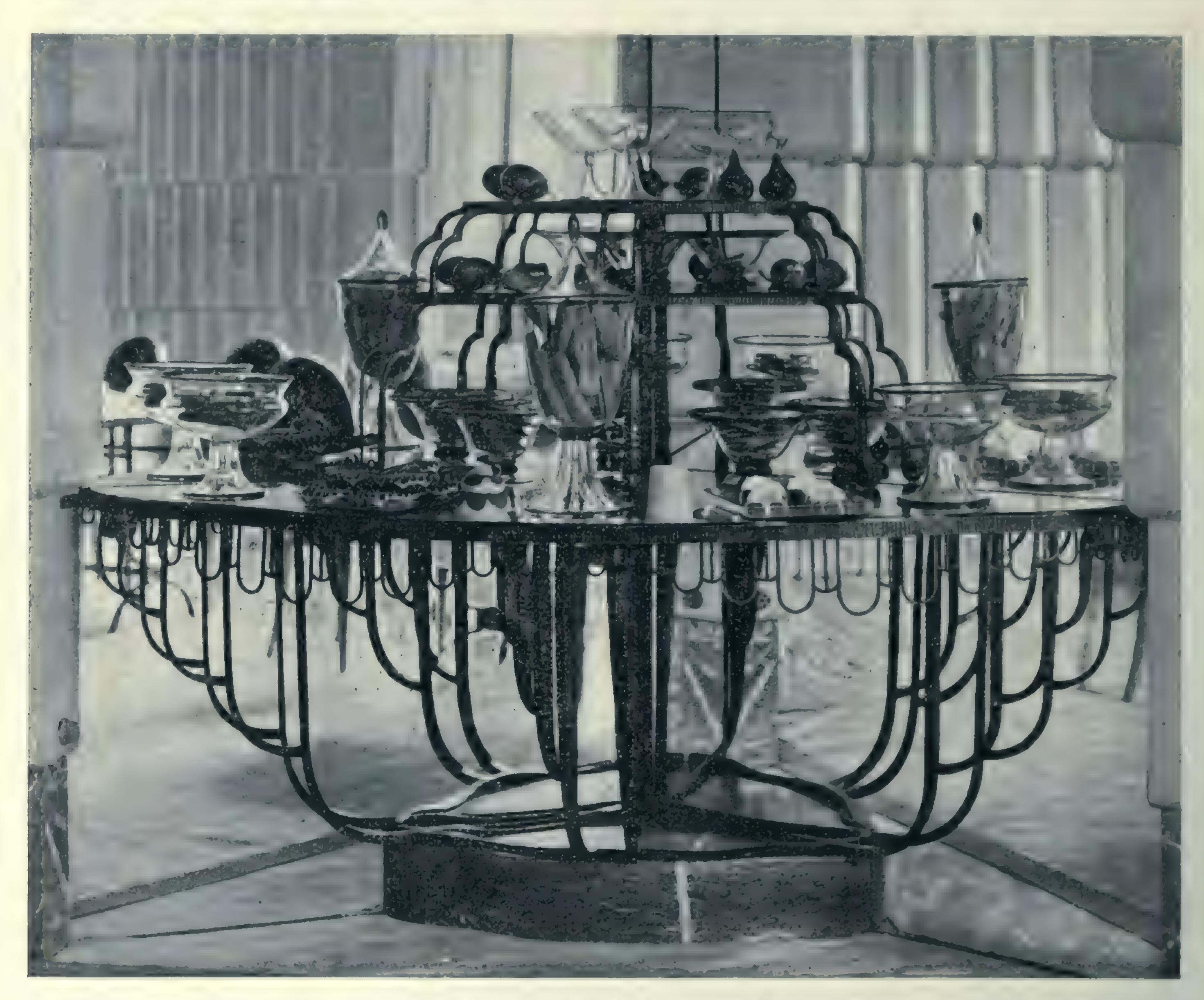


Aristide Maillol. Pendule (Coll. Vollard).

Que la production de *l'Art Nouveau* n'ait pas été à ses débuts absolument satisfaisante, que les premiers meubles édités par Bing n'aient pas porté la marque du goût le plus sûr, il faut ne rien connaître des difficultés auxquelles se heurtait alors la réalisation, la matérialisation de la moindre œuvre d'art décoratif moderne, pour en faire un grief soit aux dessinateurs et aux artisans dont Bing s'était entouré, soit à celui qui en était, pour ainsi dire, le maître d'œuvre responsable. Que d'essais patients n'aboutissaient point ! Que de tentatives avortaient, dignes d'un sort meilleur et qui avaient demandé tant de recherches, tant de peine ! Je me rappelle telle chaise de salle à manger dont pendant plus d'un an, Bing fit retoucher, modifier, refaire le modèle, tant et si bien que ledit modèle avait fini par coûter plusieurs milliers de francs et qu'il était devenu impossible de vendre ladite chaise moins de deux cent cinquante, sinon trois cents francs, prix excessif, prix exorbitant pour l'époque ! Par quels tâtonnements, à travers quels déboires l'on avançait, ceux-là seuls le savent qui ont assisté au travail journalier de ces artistes et de leur chef. Peu à peu, cependant, à chaque œuvre nouvelle, leur expérience s'enrichissait, leur conception des formes s'épurait, leur science technique se perfectionnait. Songeons qu'ils avaient à échapper aux influences étrangères, anglaises, allemandes ou belges, à se débarrasser la mémoire et les yeux de toutes les formules et de toutes les formes des styles consacrés, à résister à l'obsession des choses vues chaque jour, de tout ce fatras de la production contemporaine au milieu duquel il est si difficile de discerner ce qui est bien de ce qui est mal, tant la nouveauté exerce de séduction !

Mais tous ces efforts ne furent point perdus. Le pavillon de *l'Art Nouveau Bing*, à l'Exposition Universelle de 1900, mérite en effet d'être considéré comme une des réussites d'art décoratif les plus heureuses et les

plus marquantes de la dernière grande foire internationale. C'était la première fois, en France, tout au moins, que, sous une direction unique, plusieurs artistes réalisaient, selon les idées modernes, un ensemble décoratif de cette importance et de cette qualité.



Maurice Dufrêne. Desserte en fer forgé pour un salon de thé (Salon des Artistes Décorateurs, 1924). (Phot. Salaun)

La Maison de *l'Art Nouveau Bing* se divisait en cinq pièces dont l'aménagement, la décoration, le mobilier avaient été exécutés entièrement d'après les dessins de trois artistes : Eugène Gaillard, Edouard Colonna, Georges de Feure : une salle à manger et une chambre à coucher du premier, un salon du second, un boudoir et un cabinet de toilette du troisième.

C'est grand dommage que M. Eugène Gaillard qui joignait à la science la plus sûre de l'art de l'ébéniste des dons d'imagination, d'invention précieuse et un sens de l'appropriation des formes tout à fait exceptionnel, ait abandonné, il y a quelques années, dès avant la guerre, un combat dont il avait avec tant de logique, de méthode et d'intelligence orienté l'issue vers le succès. En dépit de certaines formules ornementales qui ont incontestablement vieilli, les meubles d'Eugène Gaillard offrent aujourd'hui encore des qualités de premier ordre : ils ont des proportions excellentes, ils sont faits de matières loyales, probement traitées, ils sont des meubles véritables, œuvre d'un ébéniste de métier, ce que ne sont pas assez tant de meubles d'après guerre...

Je n'ai plus revu depuis bien, bien longtemps, de productions de M. Colonna : il a, je crois, quitté la France vers 1904. C'était un artiste au tempérament généreux et hardi, doué en même temps d'un sens charmant de la mesure. Le salon qu'il avait composé

pour la Maison de *l'Art Nouveau Bing* était, je m'en souviens, riche sans clinquant, confortable sans lourdeur, élégant sans mièvrerie, raffiné sans excès de subtilité et sans surcharge. Il y avait en M. Colonna l'étoffe d'un excellent décorateur. Dans ce pavillon de l'Exposition de 1900, entre la robustesse d'Eugène Gaillard et les subtilités de Georges de Feure, son élégance tempérée et sobre servait de transition.



Francis Jourdain. Bureau. (Phot. Lib. de France)

Mais ce que Georges de Feure avait réalisé là, nul avant lui, depuis combien de temps? depuis le milieu du XVIII[e] siècle, on peut l'affirmer, nul avant lui ne l'avait fait. Le boudoir composé par lui est un des ensembles décoratifs les plus parfaits et les plus exquis qu'ait créés notre époque. Meubles, tissus, métaux ouvrés, vitraux, tapis, tout y portait la marque d'une des personnalités les mieux douées, les plus originales, les plus savantes de l'art décoratif moderne. Ce qui a toujours le plus manqué à la production contemporaine, c'est le charme, la grâce : qualités toutes françaises qui donnent tant de prix aux



L. Sognot. Boudoir (Atelier Primavera).



A. Delaherche. Grès flammés.

créations de notre passé et dont la disparition est chose si regrettable et si étrange ; et n'est-il pas étrange aussi d'avoir à remarquer que ces traditions nationales de grâce, d'élégance, de charme, de beauté exquise, c'est un artiste d'origine hollandaise qui tenta en 1900 de les renouer et y réussit ? Fait très important dans l'histoire de l'art décoratif moderne, car, il faut bien le dire, les artistes épris d'idées nouvelles s'étaient jusqu'alors trop peu souciés de ce genre de recherches, avaient trop longtemps négligé de travailler pour la femme, de séduire la femme, de créer autour de la femme des décors où elle se trouvât vraiment chez elle, un milieu en accord aussi intime avec ses goûts, ses habitudes, ses façons de penser, de sentir, de se vêtir, que l'avaient été pour les femmes du XVIII[e] siècle et pour celles du commencement du XIX[e], les décors de style Louis XV, Louis XVI, et Premier Empire.



Raoul Lachenal. Grès flammés.

Je revois, par le souvenir, l'enchantement de ce réduit d'or et de soie où tout avait la préciosité la plus raffinée, où régnait une atmosphère si délicatement florale et féminine. Un canapé, des fauteuils, des chaises, une vitrine, une table en bois doré aux formes souples, au galbe délicieusement contourné, fleuris de sculptures du modèle le plus fin, des étoffes au chatoiement, au miroitement de corolles orangées et grises sur fond d'argent comme glacé d'or, une cheminée de marbre blanc composée de tiges épanouies, que tout cela était donc plaisant, gracieux, empreint d'une séduction incomparable ! Cela était, à la fois, parfaitement traditionnel et parfaitement moderne et de Feure s'avouait comme un des décorateurs de l'heure à l'imagination la plus riche et la plus subtile, au goût le plus sûr.

Il l'a prouvé plus amplement depuis, bien que son évolution se soit orientée dans un sens un peu différent. Dans tous les ordres de production, céramique, orfèvrerie, verrerie, tapis, tissus décoratifs, vitraux, reliures, statuettes, ornementation du livre, il a créé des choses souvent parfaites, souvent incomparables, toujours marquées au sceau de l'imagination féconde qui est une de ses qualités éminentes.

Mais le temps n'était pas venu où des efforts du genre de ceux auxquels s'était consacré Siegfried Bing auraient pu et dû s'imposer au public et, malgré le succès qu'il avait remporté à l'Exposition de 1900, trois ans plus tard, l'Art Nouveau se vit contraint de fermer ses portes, après sept ans de lutte incessante et courageuse.



A. Delaherche. Grès flammés.

⁂

J'ai dit que l'Art Nouveau avait été fondé en 1895, à la fin de 1895. En 1897, quelques bons artistes s'étaient groupés et avaient créé la société des *Cinq*. C'étaient MM. Charles Plumet, Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Henry Nocq et Félix Aubert à qui s'adjoignirent l'annés suivante MM. Etienne Moreau-Nélaton et Tony Selmersheim, le frère de Pierre Selmersheim qui devait aussi et comme architecte et comme ordonnateur d'ensembles décoratifs, collaborer si activement à la renaissance du décor.



E. Robert. Le chameau (fer forgé).

Ces hommes de bonne volonté ambitionnaient d'être non pas des créateurs d'objets d'art, d'objets isolés, d'objets de luxe; ils voulaient se consacrer à une tâche plus pratique, plus utilitaire, d'intérêt plus général.

Depuis 1890, depuis ce premier salon de la Société Nationale des Beaux-Arts où il conquit son droit de cité et de présence parmi les arts dits *supérieurs*, où il avait cessé d'être considéré et par les artistes eux-mêmes et par le public comme un parent pauvre, l'art décoratif s'était trop spécialement confirmé, on l'a vu, dans la production de pièces précieuses, uniques, ne s'adressant qu'à une minorité, et à une minorité très restreinte. Certes, c'était là, déjà, une belle conquête sur la routine; mais il y avait mieux à faire. Il s'agissait d'imposer aux masses que la valeur marchande, le prix, la préciosité de la matière, *l'unicité*, si j'ose dire, d'une œuvre d'art décoratif, n'importent aucunement quant à sa vraie valeur, sa valeur *artistique* et que l'on peut mettre à la portée de tous des objets usuels qui soient en même temps des objets d'art, des choses de



E. Robert. La panthère (fer forgé).



E. Robert. Le lévrier (fer forgé).





Mme Chauchet-Guilleré. Fauteuil pour chambre d'homme (Atelier Primavera).



Guillemard. Siège de salle à manger (Atelier Primavera).

beauté, au même taux que la camelote hideuse qui encombrait alors et qui encombre encore les rayons des grands magasins et des bazars populaires.

Les *Cinq* de 1897 et les *Sept* de 1898 ne faisaient, en essayant de réagir contre les idées fausses alors et depuis trop longtemps régnantes, que suivre l'exemple qui leur avait été donné trente-cinq ans plus tôt par Williams Morris : « Une Société d'artistes vient de se fonder, disait en 1861, l'auteur du *Paradis Terrestre* et des *Nouvelles de nulle part* qui fut, on le sait, aussi grand écrivain que grand apôtre et grand artiste, dans le but de produire des œuvres d'art appliqué d'un caractère artistique et à des prix peu élevés ; ils ont résolu de se consacrer à la production d'objets utiles auxquels leur intention est donner une valeur d'art. » — Et ailleurs : « L'art doit être fait par le peuple et pour le peuple, et donner de la joie aussi bien à celui qui le fait qu'à celui pour qui il est fait. » Et il ajoutait : « Je ne puis arriver à concevoir que l'art reste le privilège de quelques-uns... Pour avoir une école d'art vivante, il faut, avant tout, réussir à intéresser le public à l'art. Il faut que l'art devienne une partie intégrante de sa vie, quelque chose dont il ne puisse pas plus se passer que d'eau et de lumière. La pauvreté et la nécessité ne doivent pas être invoquées, ainsi qu'on est forcé de le faire aujourd'hui comme excuse à la laideur et à la malpropreté (1). » Ces idées, qui, certes, n'étaient point nouvelles, jouissaient



Francis Jourdain. Fauteuil de bureau.

(1) William Morris.



PAUL POIRET. UN SALON DE COUTURE MODERNE.

alors d'une grande vogue et les artistes qui venaient de fonder le groupe des *Cinq* avaient raison de s'y appuyer pour essayer de donner une impulsion plus forte à l'art décoratif moderne.

Combien donc il est regrettable que lorsque, à la veille de l'Exposition de 1900, ils demandèrent à la Ville de Paris de leur prêter son aide pour construire, dans l'enceinte de la grande Foire « une maison synthétisant le type du *Foyer moderne* », ils se soient heurtés — comment en aurait-il pu en être autrement? — à l'indifférence des pouvoirs publics !

Leur projet, cependant (les idées surtout qui l'avaient inspiré) méritaient un sort meilleur. Pour résoudre le problème, fort complexe, certes, qu'ils se proposaient de résoudre, ils avaient admirablement compris qu'il était nécessaire d'abord « de trier dans les connaissances du passé et choisir parmi les idées nouvelles les bases constitutives d'une formule d'art strictement personnelle à leur époque, reprenant ainsi une tradition d'Art national dévié de ses origines par la faute d'un Enseignement artistique totalement dépourvu de logique et de raison. On devine que, par le seul fait de rêver un art libre, ces artistes se trouvent en antagonisme avec la classique théorie de l'Enseignement de l'Etat, déshabitué d'envisager la vie de près et dans toutes ses conséquences. La question n'est donc plus de faire du grand art : elle revient simplement à constituer un art *interprétant un à un tous les besoins de l'individu, et les satisfaisant tous.*

« En effet, toute période d'art admirable a été précisément *admirable* par l'unité de conception à laquelle obéissaient tous les artistes, depuis le maître d'œuvre jusqu'à l'artisan qui forgeait les chenêts, tournait les poteries du vaisselier, tissait la tenture et refouillait la boiserie des murailles.

« Dans ces conditions, quelques artistes affranchis de formules sédentaires, auront cherché à composer le décor nouveau où l'homme de demain se reconnaissant dans son œuvre, vivra à l'aise, dans le perpétuel et persuasif enseignement des choses raisonnées qu'il aura sous les yeux. » Pénétrés de ces fortes et saines vérités, ce à quoi donc prétendaient ces hommes, ce n'était point de construire un monument, un palais — car « tout art qui naît doit être modeste », et « ne pouvant avoir la prétention de créer d'un coup, en perfection, un art », ils n'entendaient que commencer par le commencement et, faute d'être somptueux, rester logiquement simples — mais un foyer, un foyer *français* et *moderne* qu'aurait plaisir à retrouver, sa tâche quotidienne finie, « l'homme qui travaille », et

M[lle] Claude Lévy. Commode décorée de Coromandel (Atelier Primavera).

où il se sentirait « à l'abri dans la plus grande mesure possible contre tous les amoindrissements de lui-même auxquels l'exposent, entre autres, les risques d'épidémie, les dangers des agglomérations d'individus, et la somme des conditions anti-hygiéniques telle qu'elle est aujourd'hui. » — « Et nous sommes singulièrement fortifiés dans notre foi en l'idée qui nous guide, affirmaient-ils, par notre immense amour de la vérité, par notre haine pour tous ceux qui veulent imposer comme style moderne les colonnades, les arcades et les attiques d'un art étranger à notre race, et enfin par le quotidien spectacle d'art abâtardi que nous offre la rue (1) ».

Je ne m'attarderai pas ici à étudier une à une les personnalités par le nom desquelles était signé ce manifeste, l'occasion se présentera bientôt de les mettre chacune d'elles à leur place et de leur rendre individuellement justice. Si j'ai tant insisté sur leurs premiers efforts et surtout sur les idées par lesquelles ces efforts étaient inspirés, c'est seulement afin de mieux établir l'atmosphère, intellectuelle, artistique et morale qui régnait alors — si différente de celle qui règne aujourd'hui dans les mêmes milieux.

(1) *Le Foyer moderne*. Ce qu'il devrait être. Sa construction. Sa décoration.



(Phot. Bernes, Marouléon et Cie)

Jacques Gruber. Vitrail dit de la " Communion ". Eglise Saint-Christophe de Javel.

***

L'art populaire, comme disaient les uns, l'art social l'art pour tous, comme disaient les autres, était alors fort en faveur, et pendant quelques années encore, resta au premier plan des préoccupations des esthéticiens et des artistes décorateurs. Il leur eût semblé indigne d'eux qu'il en fût autrement.

« Je fais un rêve, écrivait en 1901, le poète de *l'Illusion*, Jean Lahor (Henri Cazalis) un rêve qui se réalisera peut-être, et ce rêve, il est beau de le faire et c'est une joie, mais souvent mêlée d'amertume, de travailler à le réaliser. Ce rêve serait de mettre fin sans bruit, donc sans violence, par une évolution pacifique, sinon à la question sociale (car il y aura toujours une ou des questions sociales), du moins à ce qu'il est le plus nécessaire et le plus urgent de réformer en l'état de nos sociétés, la trop grande et trop injuste inégalité qui subsiste entre le sort du plus grand nombre et celui des autres, de diminuer en un mot la distance qui sépare encore la classe qui se croit et que l'on dit supérieure, de celle qui se croit et que l'on dit inférieure...

« Donnons, rendons l'art au peuple. Distribuons-lui, distribuons à tous, le plus largement possible, l'assistance artistique et l'enseignement artistique, comme

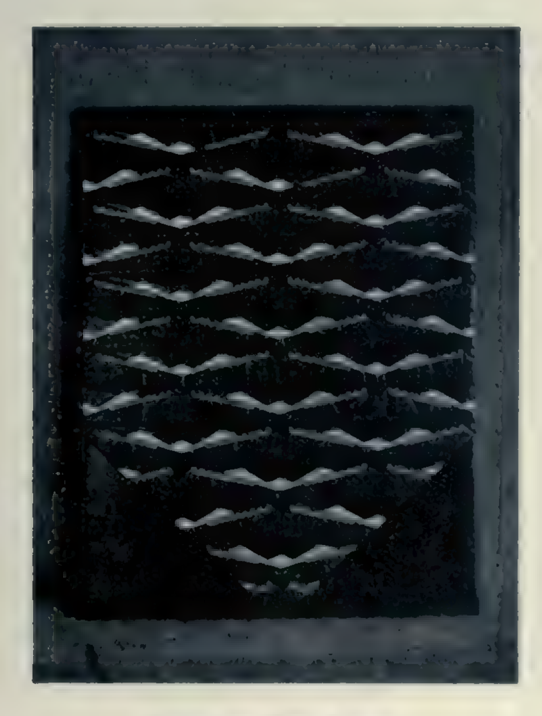
on les répartit si bien et si fructueusement dans les pays du Nord... Puis relevons, s'il est possible, la valeur artistique de tous les objets destinés au peuple et que crée la fabrique, de tous ces modèles navrants et vils pour la plupart, puisque la fabrique seule aujourd'hui fournit au peuple ces objets domestiques, autrefois, ornés, travaillés, décorés par lui avec tant de charme ou, souvent, de beauté.

« Enfin, que partout où il entre, depuis l'école jusqu'à la gare de chemin de fer, ou à la bibliothèque ou au restaurant populaire, il trouve une décoration sobre et juste, d'un goût excellent et simple, qui fasse peu à peu, lentement mais sûrement, l'éducation de ses yeux et de son esprit ». (1)

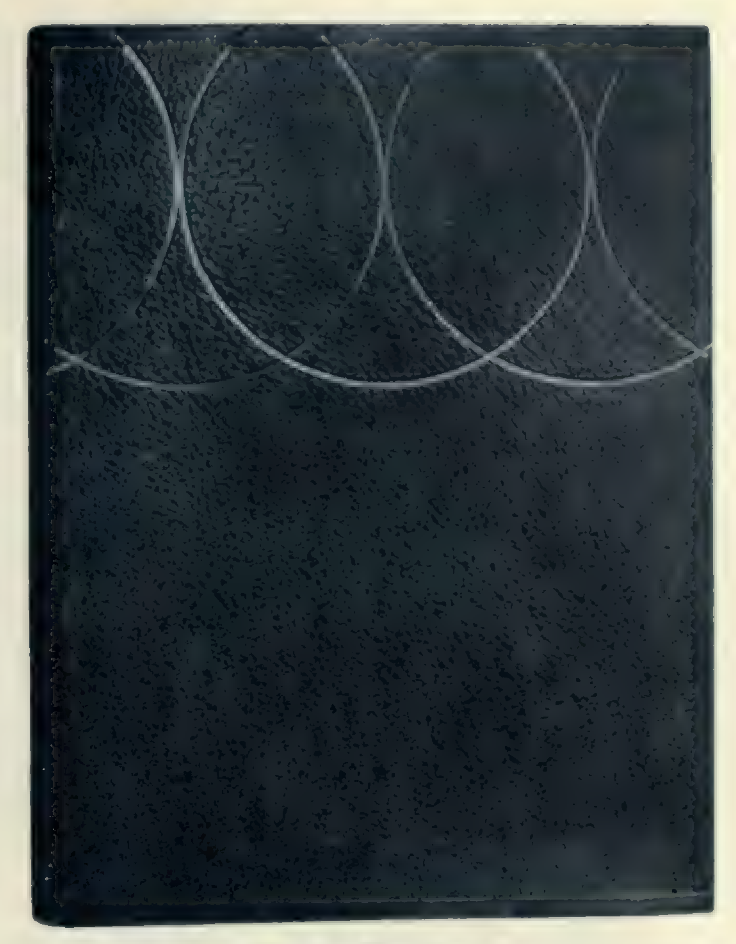
Il semble que de telles idées, si généreuses, si simples, si saines auraient dû être accueillies avec enthousiasme et mises aussitôt en pratique dans la mesure du possible. Le contraire eut lieu d'abord; des polémiques passionnées s'engagèrent : il est, hélas! peu de pays où l'esprit de routine soit aussi puissant que chez nous.

Peu à peu, cependant, par la force des choses, et parce que toute idée juste, raisonnable porte en elle une fécondité irrésistible, l'attitude du public se modifia à l'égard de celle-ci. L'on se rendit compte que les résultats qui avaient été obtenus dans cet ordre de choses en Hollande et en Suède, en Suisse et en Allemagne, en Belgique, au Danemark et en Angleterre,

(1) Jean Lahor. *L'Art Nouveau.*



Reliure par Pierre Legrain.



Reliure par Pierre Legrain.

il n'y avait en vérité point de raisons que l'on ne parvint pas à les obtenir en France.

« Art social ne veut pas dire vulgarisé ni contrefaçon. Il ne s'agit pas de décorer le logis d'un ouvrier comme le palais d'un prince ou l'hôtel d'un financier, ni de reproduire à bon marché, avec des matériaux de qualité inférieure et un moindre souci de perfection, ce qu'admirent les classes cultivées, ni de réaliser en zinc pour le peuple le sujet de pendule exécuté en bronze pour la bourgeoisie ». (2)

Non, certes, ce n'est point s'abuser que de croire à la possibilité d'embellir la vie de tous par l'art et l'on ne saurait nier que certains progrès n'aient été réalisés depuis quelques années dans ce sens et que les efforts de nos artistes décorateurs et de nos artisans n'y soient pour quelque chose. Il était impossible, d'autre part, que les « lois de l'imitation » aidant, il en fût autrement. Rien n'est changé, au fond, chez nous, depuis l'ancien régime, bien qu'il n'y ait plus de cour. La petite bourgeoisie imite la grande, le peuple imite la petite bourgeoisie. Imaginons que demain aient disparu du marché français toutes les copies, toutes les imi-

(2) G. Vidalenc. *William Morris.*



Süe et Mare. Bureau de M. B.

Roger Marx, qui s'était passionné pour ces idées et avait dépensé à leur diffusion tant de zèle, avait raison de définir ainsi l'Art social : « Il s'exerce, disait-il, en fonction de la vie : il s'y mêle, il l'imprègne, il la pénètre ; à la beauté apparente, pittoresque ou plastique, s'ajoute chez lui une beauté intime que l'on appellerait volontiers la beauté de finalité » ; et il formulait aussi sa foi en l'avenir : « Sans doute, la certitude est un bien éphémère ; d'autres temps appelleront d'autres désirs, mais ne nous lassons pas de concerter entre l'individu et la collectivité des rapports mieux établis et de réclamer pour chacun une part de bonheur plus grande. L'expression d'un vœu contient déjà un commen-

tations des styles anciens, que la mode soit à jamais finie pour les hautes classes de vivre dans des décors périmés, imaginons que l'on ne puisse plus rencontrer dans les boutiques et les bazars que des meubles et des sujets usuels de goût moderne, on ne me persuadera pas que le peuple ne serait pas le premier à se réjouir de cet état de choses. Il n'a de mauvais goût que parce qu'on lui en a donné l'exemple. « Si je supposais avoir affaire à une nature rebelle, violente et entachée d'indifférence, dit Léon de Laborde, je ne m'occuperais pas de l'éducation artiste du peuple ; mais l'indifférence, la répulsion, l'indolence sont dans les salons ; la curiosité vive, intelligente, qui grave dans sa mémoire une image durable du spectacle qui l'a frappée, se trouve dans les masses. Le peuple est artiste de fond par la naïveté, par la facile crédulité, par l'enthousiasme rapide, par la passion résistante (1) ».



Maurice Dufrène. Salle à manger (La Maîtrise.)

(1) Léon de Laborde. *Ibid.*

cement de réalisation. Est-ce abuser que de voir dans l'art qui émeut les sentiments et les unit, un instrument de félicité personnelle et d'harmonie générale, puis de lui promettre une mission agrandie dans la société prochaine (1) ».

Des groupements se constituèrent en vue de mettre ces idées en pratique, d'y intéresser le public, les artistes, les industriels : *Art pour tous*, *Science et Vie*, *Art et Vie*. Des écrivains d'art qui depuis longtemps déjà combattaient le bon combat, Frantz Jourdain, Léon Rosenthal, Victor Champier, Gustave Geffroy, Henry Marcel, pour n'en citer que quelques-uns, des sociologues, des hommes politiques s'attachèrent au triomphe de cette noble cause. En 1904, Jean Lahor créait une *Société d'art et d'hygiène populaires*; en 1904 également l'auteur de ce livre fondait une revue mensuelle, les *Arts de la Vie*, qui n'eut, hélas ! que deux années d'existence et à qui revient l'honneur d'avoir organisé la souscription publique qui permit d'ériger le *Penseur* de Rodin devant le Panthéon, d'où cette œuvre admirable a d'ailleurs été enlevée; en 1911, M. Léon Rosenthal fondait *l'Art social*; en 1913, commençait à paraître *l'Art de France*. La question des habitations à bon marché préoccupait à bon droit tous les bons esprits; celle de l'Art à l'Ecole donnait naissance à une société qui, sous ce titre, ne tardait pas à faire de bonne et utile besogne.

(1) Roger Marx. *L'Art social.*



Süe et Mare. Salon et bibliothèque de M. M.



Maurice Dufrêne. Coiffeuse (La Maîtrise).

« Parallèlement à l'œuvre jadis entreprise par la Ligue de l'Enseignement, la *Société de l'Art à l'Ecole* désire préparer un avenir plus heureux en plaçant les générations nouvelles dans un milieu propre à influer salutairement sur l'hygiène, l'esprit et le goût de l'enfance. Elle veut l'école saine, aérée, ration-

nellement construite et meublée, attrayante et ornée; son champ d'action s'étendra assez loin pour que l'art vienne embellir de son charme tout ce qui, à l'école, est mis entre les mains de l'enfant ou offert à son regard; elle entend que les distractions mêmes de l'enfance se trouvent ennoblies par le caractère artistique qu'elles sauront revêtir. En s'imposant cette mission la *Société de l'Art à l'Ecole* espère favoriser chez l'individu une juste conscience de la nature et de lui-même, et contribuer ainsi à une éducation civique mieux étendue, plus conforme à l'esprit d'une démocratie en marche vers des destinées meilleures (1). »

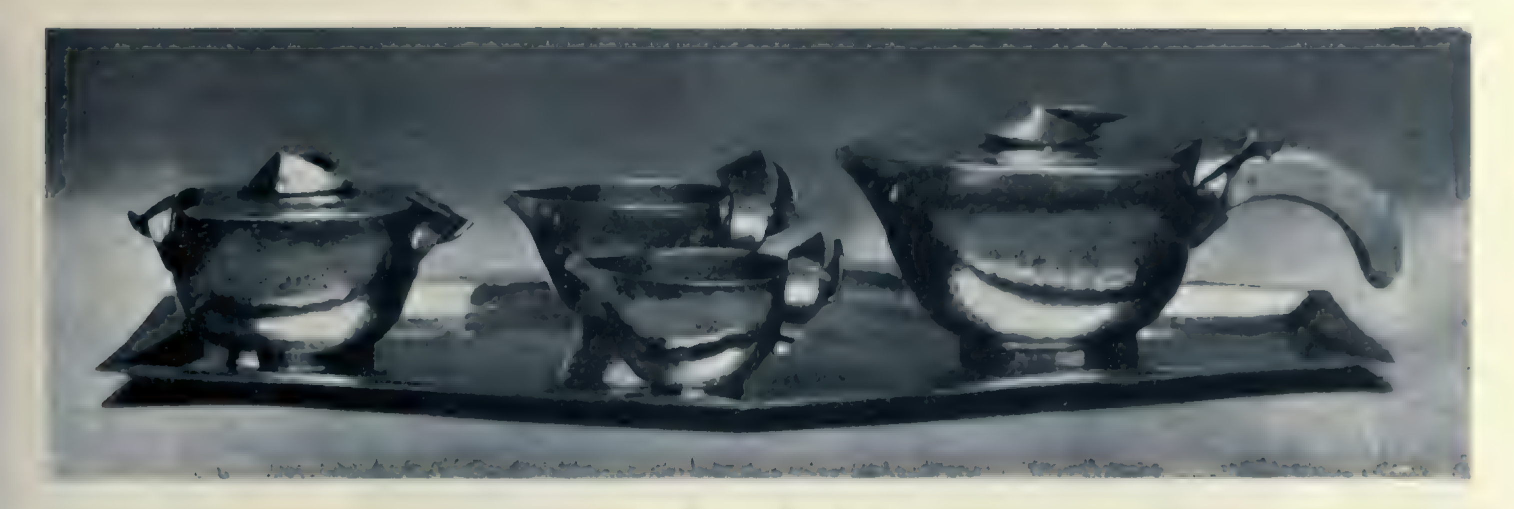


Lampes en bronze doré (La Maitrise).

En dépit de cette phraséologie qui rappelle un peu trop celle des professions de foi que l'on voit. durant les périodes électorales, s'étaler aux murs de toutes les communes de France, il serait injuste de ne pas applaudir au programme d'un groupement de bonnes volontés comme celui-ci, lequel programme a pour buts principaux : l'embellissement (extérieur ou intérieur) des locaux scolaires, la décoration permanente ou mobile de l'école, la diffusion de l'imagerie scolaire (livres, bons points, etc.), l'initiation de l'enfant à la beauté des lignes, des couleurs, des formes, des mouvements et des sons. Quand, à ce propos, Anatole France affirme que « l'Art seul donne du prix à la vie », que « l'art pour tous, c'est pour tous la vie précieuse et digne d'être vécue », et que « l'art doit être pour tous parce qu'il est de tous, et que tous le créent, l'artisan autant que l'artiste », et quand M. Edmond Pottier affirme que « le vice fondamental dont nous souffrons est dans la séparation trop profonde des ouvriers d'art et des artistes » et que « de tant d'efforts combinés, il faut espérer que sortira un jour le résultat tant attendu : un pays où l'art ferait partie de l'éducation de tous, des plus humbles comme des plus fortunés, où le Beau serait une des formes naturelles du génie populaire, où l'enfant apprendrait à goûter les œuvres d'art, comme il apprend à lire et à écrire », et quand M. André Michel professe que « le commencement et la fin de toute éducation artistique bien conduite serait de rendre sensibles aux plus humbles les rapports de l'art et de la vie, de rapprocher les chefs-d'œuvre consacrés de

Francis Jourdain. Abat-jour.

(1) Ch.-M. Couyba. *L'Art à l'Ecole*.



Pierre Dumont. Service à thé.

l'expérience commune, de montrer qu'entre la beauté révélée par les maîtres et notre pauvre existence quotidienne quotidienne, il n'y a pas de solution de continuité, qu'ils sont allés prendre à la source de la nature, où nous pouvons tous puiser, ce qui, à travers les siècles fait l'entretien et l'édification des hommes », il n'y à qu'à s'incliner et à battre des mains. Aucun de ceux qui ont eu l'heureuse occasion de traiter de sujets d'art devant des auditoires populaires ne me démentira si je proclame, par expérience, que jamais public ne fut plus sympathique, plus compréhensif, plus sensible que celui-là aux paroles d'un conférencier. Je me souviens d'avoir fait, au théâtre municipal de Saint-Germain en-Laye, il y a bien des années déjà, une conférence avec projections sur Puvis de Chavannes. L'enthousiasme de cette foule devant les magnifiques images dûes au génie de ce grand maître qui se présentaient sur l'écran est un des spectacles les plus touchants auxquels il m'ait été donné d'assister. Quinze jours plus tard, je recevais une lettre d'un groupe d'ouvriers qui, le dimanche qui avait suivi ma conférence, s'étaient rendus au Panthéon admirer les œuvres de Puvis de Chavannes et me remerciaient — en quels termes exquis et charmants ! — de leur avoir ouvert les yeux aux beautés sublimes qu'elles contiennent.



(Phot. Lib. de France)
Jean Serrière. Vase en argent.

Donc les initiatives d'une société comme celle de *l'Art à l'Ecole* ne peuvent être qu'excellentes, à une condition, cependant, c'est de ne rien négliger pour parer au risque très grave qu'elles courent de susciter et d'encourager de fausses vocations d'artistes. Heureusement, les méthodes d'enseignement du dessin nouvellement instaurées, grâce au dévouement et au zèle, à l'intelligence et à la largeur de vues d'un homme comme M. Gaston Quénioux qui en est l'initiateur et le propagateur, présentent certaines garanties qu'il en sera autrement. L'Exposition des Ecoles primaires municipales qui eut lieu pendant la guerre au musée Galliera et à l'orangerie des Tuileries, était à cet égard, assez, sinon entièrement, rassurante.



Tétard frères. Service à thé en argent.

C'est sur l'étude de la vie, lumière, mouvement, couleur, que sont basées les méthodes nouvelles. Grande variété de modè-



Pierre Chareau. Chambre à coucher. (Phot. Lib. de France)

de traduire leur émotion et de révéler leur tempérament... Fuyons les procédés et les systèmes empiriques, mais expérimentons les méthodes. Au contact de la vie agissante, de la vie industrielle, renouvelons-nous. Nous pouvons nous tromper... il sortira quand même de ces recherches des germes de vérité (1). »

Principes excellents empruntés à tous les règnes et à toutes les fabrications; variété des formes et des couleurs. Abandon du plâtre dont l'étude n'offre aux enfants aucun intérêt, par suite de son manque de vie et de coloration. Etude de *l'objet usuel* qui, par sa construction, lisible, visible, raisonnée, logique, géométrique, offre à l'enfant une mine d'observations de toute nature: emploi de la matière, forme qui en découle, stabilité, etc., etc. Habituer l'enfant à la rapidité et à la netteté dans l'exécution, à saisir en peu de temps les caractères essentiels, les traits dominants du modèle. Exercices de mémoire. Travaux d'après les plantes, les animaux, les coquillages, les draperies simples. Exercices de modelage. Dessin libre. Enfin, et surtout, composition décorative — laquelle a un très grand pouvoir de séduction sur l'imagination de l'enfant — d'après des données précises appropriées et à l'âge de l'enfant et à ses possibilités.

« En résumé, nous pouvons soutenir, affirme M. Paul Simons, inspecteur principal de l'Enseignement du Dessin de la Ville de Paris, que le Dessin, tel qu'il est enseigné dans les Ecoles de la Ville de Paris, concilie la logique et l'expression, l'esthétique et la construction. Il est pour tous une opération visuelle, manuelle et intellectuelle et, pour certains, un moyen

(1) Paul Simons. *Les Arts Francais*, revue mensuelle, n° 8, 1917.



(Phot. Lib. de France)
Pierre Chareau. Boudoir, chambre à coucher et cabinet de toilette.

lents, certes, méthodes dignes de louange et qui ne peuvent qu'être bienfaisantes si elles sont appliquées par des maîtres à l'esprit aiguisé, et qui soient presque eux-mêmes des artistes. Certains maîtres, d'ailleurs, avaient compris, avaient senti la difficulté de leur tâche. « Personne, écrivait en 1909 à M. Quenioux, promoteur de ces principes et de ces méthodes, un inspecteur primaire à Cambrai, personne ne nous a familiarisés avec les choses de l'art », et



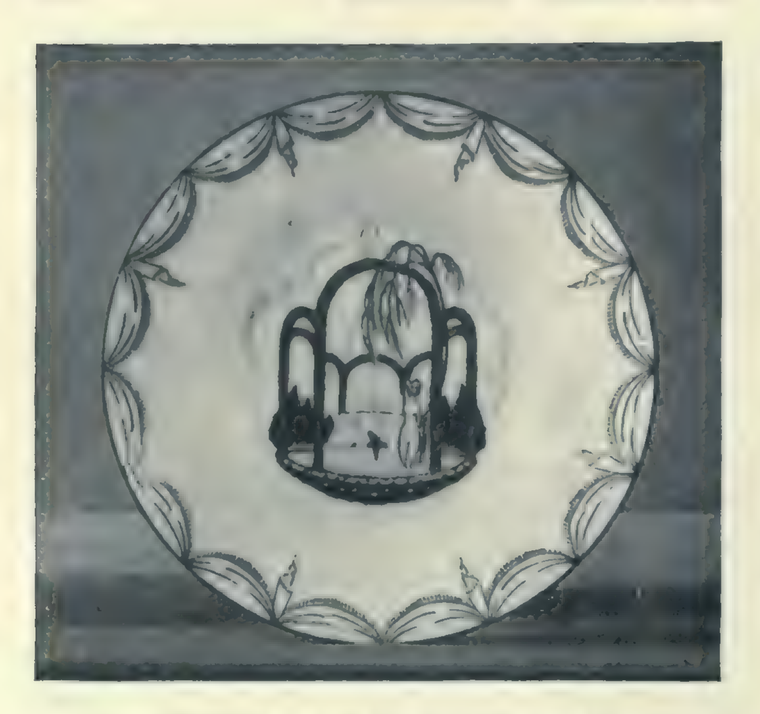
Mme Chauchet-Guilleré. Chambre de dame en merisier (Atelier Primavera).



(Phot. Lib. de France)
Mme Chauchet-Guilleré. Cabinet de travail.

l'institutrice d'une petite école rurale n'hésitait pas à assurer que « la plupart des instituteurs et des institutrices ont vécu, comme vivent leurs élèves, dans un milieu vulgaire, entourés de choses encore plus vulgaires et malpropres. — Comment sont leurs classes, comment les ornent-ils? Si vous entrez dans leur home, ce sont des tapis aux couleurs criardes, d'affreux bronzes à la dorure de mauvais aloi et des fleurs en papier qui en font l'ornement... Comment leur apprendrez-vous à décorer leurs classes?... Le sentiment du beau est quelque chose de spontané qui peut s'affiner, s'éduquer, mais qui ne s'enseigne pas comme la géographie et l'arithmétique... Comme il faudra du temps pour que disparaisse la dernière école aux fenêtres étroites, aux murs gris et tristes!... » Et une autre encore : « J'ai besoin de faire mon éducation esthétique, afin de ne pas me laisser tromper par les apparences et prendre pour de l'art vrai ce qui n'en est que la parodie. »

Hélas! je doute que les choses aient beaucoup changé durant ces dernières années... ce qui ne veut point dire, certes, qu'elles ne changeront pas un jour et qu'il faille renoncer à une lutte dont le résultat risque



Assiette. Composition de Robert Bonfils. Exécution par M. Sauve.

d'avoir une aussi grande importance au point de vue social, au point de vue moral, au point de vue de la formation artistique du peuple. Conservons donc intacts tous nos espoirs et ne négligeons rien pour créer l'atmosphère favorable à la création d'un public de plus en plus nombreux, capable de comprendre et d'aimer l'art, capable surtout de jouir de l'art dans ses manifestations les plus magnifiques, celles des artistes souverains et aussi les plus humbles, celles des artisans dont l'effort tend à rendre la vie de chaque jour moins pesante, moins dure et moins vulgaire.

CHAPITRE IV

L'Art décoratif à l'Exposition de 1900 et après. — L'initiative des architectes : Charles Plumet, T. et P. Selmersheim, H. Guimard, Léon Benouville, H. Sauvage, Bellery-Desfontaines, R. Carabin, Jean Baffier. — Fondation de la Société des Artistes-Décorateurs. — Le rôle du Salon d'Automne. — Les Munichois à Paris en 1910. — Evolution de l'art décoratif français entre 1901 et 1910. — Les responsabilités des industriels d'art.

J'ai dit que l'Exposition de 1900 avait été plus nuisible qu'utile à la renaissance de nos arts décoratifs; rien, hélas ! n'est plus vrai. Mais pour quelles raisons ?

D'abord, l'esprit qui présida à son organisation ainsi qu'à sa mise en œuvre était en même temps déplorablement rétrograde et déplorablement avancé. La construction des palais édifiés par le Commissariat général avait été confiée presque exclusivement à des architectes que leur éducation ne préparait nullement à cette tâche si difficile. Esclaves des mauvaises traditions de l'Ecole, aveuglés par le prestige des styles du passé dont ils n'avaient jamais eu assez d'intelligence pour s'assimiler l'esprit mais dont, en revanche, ils possédaient à fond toutes les formules extérieures qu'ils avaient abâtardies et dénaturées avec l'absence de goût la plus complète, ils étaient aussi incapables d'adapter ces formules aux besoins modernes que de créer de toutes pièces un décor caractéristique des aspirations de leur temps. Comme matériaux, ils s'étaient bornés au carton-pâte et au



En-tête de menu par Robert Bonfils.

staff. L'Exposition de 1900 fut le triomphe du staff. « Sur des ossatures de bois et de fil de fer, on plaqua ces pompeuses façades où les styles prolongent les styles, à grand renfort d'allégories, de symboles, de cartouches, de cornes d'abondance, de chapiteaux et de balustrades.

« S'il en existe, toute préoccupations de nationalisme disparaît; enlisée dans le plâtre mouvant qui, de la base du pied-droit jusqu'à la pointe des pinacles, atteste le droit de tout architecte de faire du classique quand même.

« Car c'est bien ce classique qui est, parmi tous, le fléau le plus terrible. Il est ennuyeux et morne, et combien haïssable. La place qu'il occupe eût pu être utilisée pour une recherche moderne, dans le genre de ce qu'avait indiqué si éloquemment, par exemple, M. Formigé, en 1889 (1) ».

Le Palais des Mines et de la Métallurgie, le Palais des Fils, Vêtements et Tissus, le Château d'Eau, le Palais des Lettres, des Sciences et des Arts, le Palais de l'Electricité, avec leurs coupoles, leurs dômes, leurs pylones ajourés, leurs façades surchargées d'ornements inutiles du pire goût, avec leurs accumulations de guirlandes, de draperies, de motifs floraux, constructions temporaires, ne valaient guère moins, d'ailleurs, que les édifices bâtis en matériaux durables, comme le Grand Palais, si beau métallurgiquement, dans la force de ses arcs harmonieux mais enlaidi, gâté par l'ornementation « de style » sous laquelle toute sa beauté, ou presque, a disparu, et par les pylones dont on l'a flanqué.



Germaine Labaye. Toile imprimée à la planche (éditée par le Bon Marché).

L'initiative privée n'avait guère été plus heureuse. Sans doute, l'architecte Henri Sauvage, en collaboration avec Francis Jourdain et avec le sculpteur Pierre Roche avait su donner au théâtre de Loïe Fuller une allure originale et neuve, parfaitement appropriée à son caractère; la baraque des Auteurs Gais que Bellery-Desfontaines avait décorée de panneaux spirituels et ingénieux était loin de manquer d'agrément; le pavillon de l'Union Centrale des Arts décoratifs qu'avait édifié M. Georges Hœntschel, de hardiesse; mais aucun apport architectural ne figurait en 1900 ni au Champ de Mars, ni aux Invalides, que l'on pût considérer comme le point de départ d'une architecture moderne.

Ce pavillon de l'Union Centrale avait été, comme le pavillon de l'Art Nouveau Bing, conçu sous la direction d'un maître d'œuvre unique, utilisant à son gré, en vue d'un effet d'ensemble, des talents divers. Georges Hœntschel était un homme d'un goût infiniment raffiné, d'une culture artistique très étendue ; il avait été un des grands amis de Jean Carriès et il avait travaillé avec lui. Il était naturel qu'il fît participer largement la céramique à la décoration du pavillon de l'Union Centrale, ainsi que le bois et le fer, consacrât à chacune de ces matières une salle spéciale et recourût, pour la troisième, à la collaboration du maître ferronnier qu'était déjà Emile Robert.

Les idées de Georges Hœntschel étaient excellentes, ainsi que le prouvent les importantes parties de son œu-

(1) Pascal Forthuny. *L'Exposition Universelle de 1900.* Revue Encyclopédique.



Pierre Legrain. Salle à manger.

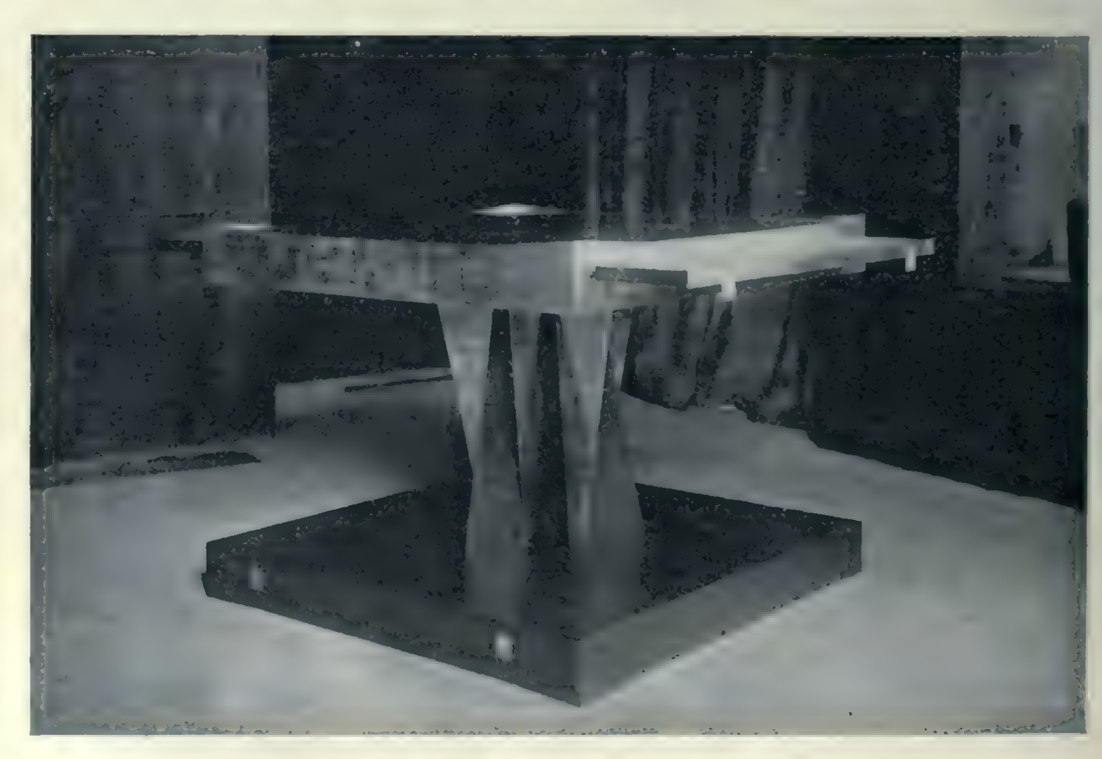
leurs envois à l'Exposition de 1900 ! Il me reste à insister sur ceux par lesquels appelaient sur eux l'attention avec plus d'autorité qu'ils ne l'avaient fait encore, deux artistes, MM. Charles Plumet et Tony Selmersheim qui devaient jouer un rôle important dans la renaissance de nos arts du décor.

Leur principal mérite était d'être des constructeurs. Architecte, M. Plumet s'était fait remarquer par la sobriété, la franchise de ses partis pris, un sens des protions qui contrastait étrangement alors avec les habitudes régnantes. Parmi les rares architectes qui se sont le plus consciemment et le plus résolument efforcés de résoudre les problèmes nouveaux imposés à l'architecture par les conditions de la vie moderne, l'utilisation de matériaux naguère encore inemployés, les exigences chaque jour grandissantes du progrès

vre conservées au Musée des Arts Décoratifs ; leur mise en œuvre manquait un peu trop, malheureusement de hardiesse et de franchise : c'est ce qu'il manquait lui-même, peut-être, de tempérament.

Dans les vitrines de l'Union Centrale se pouvaient voir des céramiques de Delaherche, Dalpayrat, Bigot, Lachenal et de l'atelier de Glatigny ; des verreries de Gallé ; des bijoux de Lalique ; des émaux de Hirtz et de Thesmar ; des pièces d'orfèvrerie, des reliures, des dentelles dues aux meilleurs artistes d'alors, de précieuses œuvres de Dampt, etc.

Mais que ces tentatives de nouveauté étaient rares, de nouveauté raisonnée et sérieuse et que la nomenclature en sera vite faite, vu que j'ai déjà, en parlant de Gallé et d'Alexandre Charpentier, signalé



Pierre Legrain. Table en ébène et laque.

social, il en est peu qui possèdent autant de qualités foncières, et chez qui s'unisse aussi étroitement que chez lui la connaissance approfondie de son art au respect des traditions les plus pures de cet art une conception très aiguë du modernisme, une foi peut-être excessive en la beauté fécondante de son époque.



Süe et Mare. Mobilier de salon.

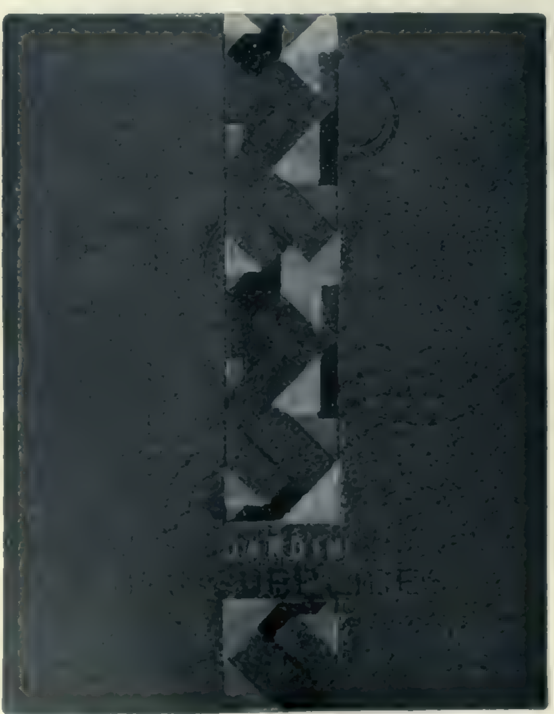
Mais si Charles Plumet est un traditionnaliste fervent, il est aussi un adversaire acharné de l'imitation systématique du passé, telle qu'on l'enseigne dans les Ecoles des Beaux-Arts et qui constitue en somme tout l'enseignement officiel. Les traditions dont il se réclame sont justement celles devant lesquelles les pontifes de la rue Bonaparte refusent de s'incliner, celles qui sont le plus proprement françaises, c'est-à-dire celles que les maîtres d'œuvre du douzième et du treizième siècle ont inscrites dans la Bible de pierre de nos cathédrales et qui ont conservé pour qui sait en pénétrer le véritable esprit, malgré les âges et l'évolution des idées et des mœurs, toute leur force et toute leur vitalité. Ce que Plumet admire par dessus tout chez ces bâtisseurs, c'est leur rationnalisme indéfectible, leur vigoureux bon sens, leur souveraine science des lois statiques, leur exemplaire soumission aux nécessités des matériaux, leur ingéniosité merveilleuse à résoudre les problèmes les plus complexes et les plus ardus. Certes la beauté de Versailles ou des palais de Gabriel est loin de le laisser indifférent mais combien l'exaltent davantage les chefs-d'œuvre de notre Renaissance, si purement, si essentiellement français, ceux surtout qui ont fleuri aux jardins de la Loire! Elargissant le débat, il estime enfin qu'il n'y a pas eu

au monde que le seul miracle grec et, connaissant aussi bien les temples de l'Hellade que les cathédrales de l'Ile-de-France, ayant étudié les uns et les autres avec autant de soin, il conclut que le miracle gothique n'est en aucune façon moins éclatant que le miracle grec, et se refuse à admettre, après avoir contesté la valeur créatrice de l'architecture romaine, que l'Etat continue à envoyer à Rome, pour compléter leur éducation, ses meilleurs élèves alors qu'on néglige de les initier aux beautés de notre art autochtone : l'architecture gothique.



Pierre Legrain. Reliure.

Imbu de ces saines idées, que partageait Tony Selmersheim son collaborateur, il n'est pas étonnant que Plumet se soit préoccupé l'un des premiers de les appliquer à la conception et à l'exécution du mobilier moderne et qu'on en rencontre l'expression dans les ensembles décoratifs aussi bien que dans les meubles isolés que ces deux artistes ont signés. « A cet architecte plus logicien qu'imaginatif revient le mérite considérable d'avoir établi les premiers meubles modernes susceptibles d'être accueillis favorablement dans ce pays. S'il ne sut pas ou ne voulut pas faire du premier coup des meubles riches, qui eussent constitué des exemples plus complets et plus attachants, il eut la clairvoyance d'éviter les erreurs décoratives de la plupart de ses contemporains. En donnant toute son attention à la construction, en la voulant souple et harmonieuse en même temps que neuve il a indiqué aux recherches ultérieures de la vie la plus sûre et la plus fructueuse (1) ».

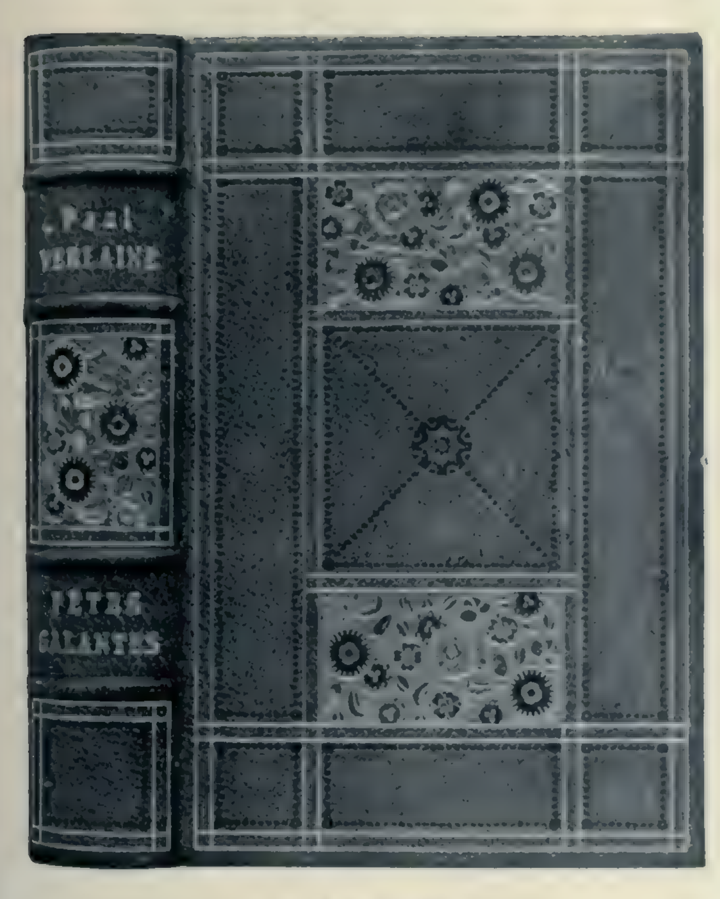


Pierre Legrain. Reliure.

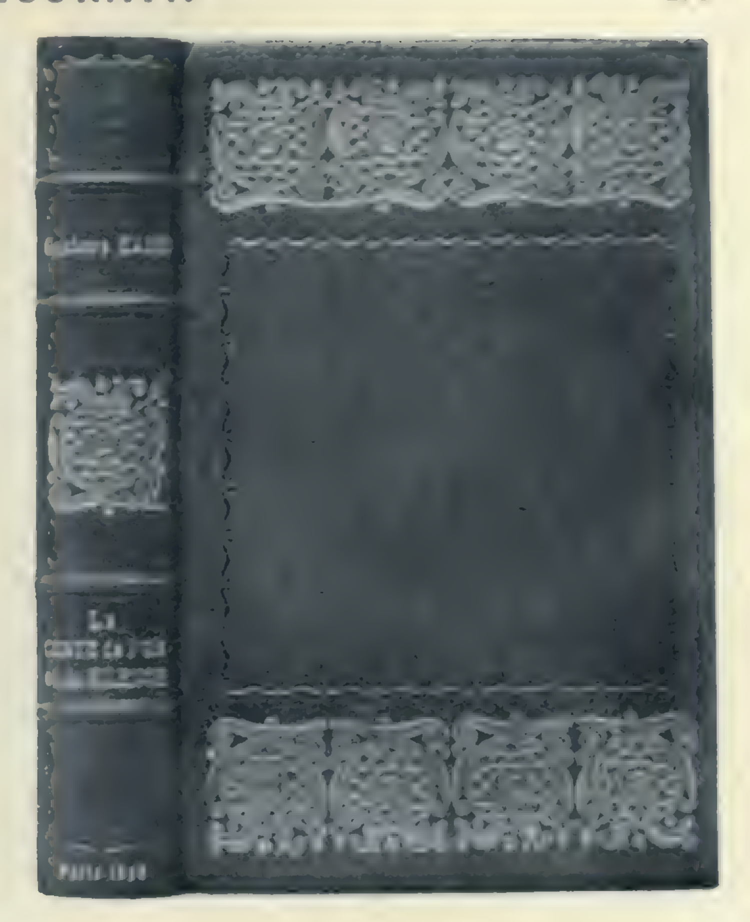
Charles Plumet et Tony Selmersheim affectionnaient alors particulièrement les bois de pays, chêne, noyer, hêtre, frêne ; ils en construisaient des meubles massifs ; la mode n'était pas encore venue des placages précieux et des marqueteries qui caractérisent les recherches des « meubliers » d'après guerre. Et ces meubles, la plupart d'entre eux du moins, sont loin d'être dénués de qualités vraies et durables.

S'étant séparé par la suite de son collaborateur, Tony Selmersheim a continué son métier d'ébéniste et c'est à lui que furent confiés, il y a une dizaine d'années, la décoration et le mobilier du cabinet du président du Conseil Muni-

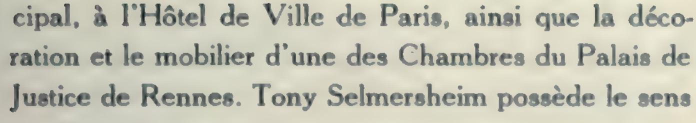
(1) Emile Sedeyn. *L'art français depuis vingt ans. Le Mobilier.*



R. Kieffer. Reliure.



R. Kieffer. Reliure.



cipal, à l'Hôtel de Ville de Paris, ainsi que la décoration et le mobilier d'une des Chambres du Palais de Justice de Rennes. Tony Selmersheim possède le sens de l'infinité le plus charmant, le goût le plus fin des formes; il est un technicien de premier ordre qui connaît comme personne l'art du bois, dans toutes ses subtilités et tous ses raffinements, et il est parvenu à tirer de l'outillage moderne le plus beau parti.

Ce sont encore des architectes qui s'étaient lancés les premiers dans la fabrication du meuble avant 1900: Hector Guimard, esprit audacieux aux intransigeances hardies, mais constructeur extrêmement soucieux de logique et de vérité, dont les premières tentatives eurent l'heur ou le malheur d'exaspérer au plus haut degré le goût public au point de l'aveugler sur leur valeur réelle; le regretté Léon Benouville qui mourut sans avoir donné toute sa mesure; Louis Sorel; Théodore Lambert, épris de netteté, d'élégance raffinée en même temps que de sens pratique et qui réalisa du premier coup des meubles dont le temps n'a pas détruit le charme, contrairement à ce qui est advenu pour tant de productions de cette époque; Bellery - Desfontaines, beau tempérament d'artiste qui s'était passionné pour la rénovation du mobilier en France et qui eût certainement atteint à la vraie maîtrise, une fois apaisée son ardeur orne-

R. Kieffer. Reliure.



Pierre Chareau. Salon de M. F.

bibliothèque d'un modernisme tempéré qui ne manquait pas de charme, et qui devait se consacrer ensuite à la décoration théâtrale; Pierre Selmersheim, le frère de Tony, aussi passionné de nouveauté qu'habile à résoudre les problèmes d'aménagement et de construction les plus difficiles, architecte et décorateur aux idées fraîches à qui il n'a manqué jusqu'à présent, comme à tant d'autres, hélas! qu'une occasion de donner

mentale un peu trop bouillonnante; mettant à part un Rupert Carabin et un Jean Baffier, purs sculpteurs, au fort beau métier, mais pour qui un meuble n'était qu'une occasion de donner libre cours, trop libre cours, à leur fantaisie et dont les femmes nues traitées de la plus réaliste manière et supportant des tables ou servant de siège attiraient à bon droit les sarcasmes de la foule; et Jean Dampt enfin, sculpteur lui aussi, mais qui apportait dans ce concert une note précieuse et raffinée d'une sonorité un peu moyenâgeuse, d'un archaïsme savoureux cependant par sa perfection et sa minutie : certains petits meubles, certains appareils d'éclairage (exécutés par la maison Beau), une chaise d'enfant, une table à écrire, exposée en 1900, méritent, en dépit de ce que je viens de dire, d'être considérés comme les meilleures créations de cette époque qui paraît déjà si lointaine, étant donnés les progrès accomplis depuis.

De cette première phalange faisaient encore partie Abel Landry dont l'imagination vive et hardie n'allait pas tarder à se discipliner; E.-M. Simas qui avait exécuté en 1899 pour une importante faïencerie de Sarreguemines, une décoration de salle de bains pleine de qualités et, pour la maison Jansen, en 1900, un hall-



Tapis au point noué (Atelier Primavera).









ÉTOFFES MODERNES

En haut à gauche, damas de Maurice DUFRÈNE.
En bas à gauche, toile imprimée de SUE et MARE.

En haut à droite, soie imprimée de Raoul DUFY.
En bas à droite, toile imprimée de Francis JOURDAIN.



Pierre Chareau. Salon chinois.

toute sa mesure; Henri Sauvage et Charles Sarrasin dont l'originalité parut d'abord un peu excessive... et qui, sans perdre aucun de leurs mérites, s'assagirent bientôt au contact des réalités. Que de talent, quelle dépense d'imagination! Que de nobles efforts, heureux ou malheureux, qu'importe? L'on vivait, l'on travaillait avec enthousiasme.

« L'Exposition de 1900 révéla surtout l'état d'effervescence où en étaient les esprits, concernant l'ameublement. Une lassitude évidente des copies et de la fabrication banale, un effort du goût pour ressaisir et retrouver son ancienne fécondité ressortaient assez clairement de tant d'efforts disséminés. Mais quant aux réalisations, quant aux faits acquis, l'opinion n'en discernera guère que les défauts et les excès, l'originalité trop véhémente, la nouveauté souvent arbitraire. Les œuvres les plus sages, les plus pondérées, celles qui répondaient de l'avenir, passèrent à peu près inaperçues. Du chaos des formules et des théories, l'idée moderne surgissait, trouble et indécise, comme un fantôme d'idée. Elle fit rire les uns, elle fit peur aux autres et ne fut comprise que d'une minorité sans force, mais non heureusement, sans persévérance (1) ».



Claude Lévy. Statuette faïence (Atelier Primavera).

⁂

La fondation en 1901 de la Société des Artistes Décorateurs, les expositions spécialisées d'art décoratif organisées à partir de 1902 par la Ville de Paris au Musée Galliera, le développement donné par le Salon d'Automne depuis 1903 à la section d'art appliqué ont contribué grandement à la diffusion des tendances nouvelles. En offrant à nos décorateurs et à nos ouvriers d'art des occasions, de plus en plus fréquentes, de prendre contact avec le public, ces manifestations d'art décoratif les contraignirent à plus d'activité et leur firent sentir plus impérieusement la nécessité

(1) Emile Sedeyn. *Ibid.*


Vase de Sèvres.


Rapin. Appareil d'éclairage (Sèvres).


Vase de Sèvres.

de se discipliner en vue de satisfaire une clientèle dont l'incontestable bonne volonté leur était acquise, certes, mais dont le snobisme savamment entretenu par les défenseurs des styles consacrés hésitait encore à leur accorder toute sa confiance. Les visiteurs toujours plus nombreux des expositions d'art décoratif, tout en se passionnant pour le style moderne ne furent longtemps, hélas! que d'assez tièdes acheteurs. Leur éducation, d'une part, n'était point faite : toute nouveauté met longtemps chez nous à s'imposer; d'autre part, parmi les générations qui avaient été témoins des extravagances du « modern style » beaucoup de gens en avaient gardé un souvenir trop désagréablement précis pour qu'il leur fût possible de ne pas englober dans la même réprobation les productions, fort différentes d'ailleurs, par lesquelles avaient été remplacées ces extravagances. C'est la raison pour laquelle, ce n'est que vers 1902 et surtout depuis la guerre que la clientèle de l'art décoratif moderne s'est si singulièrement accrue : de nouvelles générations étaient venues que les découvertes scientifiques récentes, la vogue de l'automobile et des sports et les modifications incontestables qu'elles ont produites dans les mœurs françaises, avaient rendues plus sensibles au charme des décors nouveaux.


Vases composés par Mlle Bodin, exécutés par MM. Pihan et Herbillon (Sèvres).

Dans l'ordre purement artistique, un fait s'était produit, aussi, qui devait exercer sur les artistes aussi bien que sur le public, une action décisive; je veux parler des révélations apportées en 1909 par les Ballets russes. Je me bornerai à le signaler ici en passant me réservant d'y insister plus tard, car il est hors de doute que l'influence des Ballets russes, non seulement sur les arts du théâtre, mais sur les arts de la mode, les arts du livre, les arts du tissu, sur presque tous les arts décoratifs, on peut le dire, apparaît aujourd'hui aussi dominatrice que le fut, en autre temps, celle de l'art japonais, que l'est également à l'heure présente, celle de l'art chinois.


Jean Mayodon. Céramiques

Un autre fait ne mérite pas moins de retenir l'attention; je veux parler de l'Exposition des artistes décorateurs munichois au Salon d'automne de 1910. Les artistes décorateurs français n'avaient point revu à Paris, depuis 1900,



Jules Flandrin. Tapisserie.

d'importante manifestation de l'art décoratif moderne allemand ; ils étaient loin d'être renseignés autant qu'ils auraient dû l'être sur les méthodes de travail et sur les recherches artistiques des décorateurs allemands. La plupart d'entre eux ignoraient l'existence de l'association, bientôt si puissante, qui s'était fondée à Munich en 1907 pour « unir les artistes et les entreprises industrielles et manufacturières en vue d'ennoblir, par une association effective, le travail allemand dans le sens de la technique et du goût, au moyen de l'éducation et de la propagande », le *Werkbund*. Ils allaient donc se trouver en présence des résultats atteints par cette collaboration si nécessaire et si difficile à réaliser chez nous, hélas ! de l'artiste et de l'industriel et dont les artistes et les industriels allemands venaient de donner un si étonnant exemple, l'été précédent, à l'Exposition Universelle de Bruxelles. Ce qui caractérisait l'Exposition des Munichois au Salon d'Automne de 1910, c'était la cohésion, la recherche de l'unité, l'esprit de suite, des méthodes de présentation plus vivantes que les nôtres, une volonté d'ordre, de discipline, de travail collectif. Sans doute, cela était proprement allemand, mais il s'en dégageait cependant une leçon dont nos décorateurs tirèrent profit : ce qui était leur droit, ce qui était, aussi leur devoir. Mais prétendre, comme ne manquèrent point de le faire les adversaires de l'art décoratif moderne, que les progrès de nos artistes sont le résultat de l'influence exercée sur eux par les Allemands en 1910, est une flagrante et grossière injustice.



(Phot. Desboutin)
Vitrail de Henri Navarre à l' « Intransigeant ».

Il est vrai que certains partis pris de simplicité recherchée et raffinée dans les formes de certains meubles, que certains principes d'appro-

priation plus stricte du décor à la forme, que l'abandon de certains excès ornementaux, étaient la note dominante des intérieurs munichois exposés alors à Paris; mais il est incontestable, d'autre part, que déjà ces partis pris, ces principes s'étaient fait jour chez nous avant cette date et que l'exemple allemand ne servit qu'à renforcer les convictions de nos décorateurs, à les ancrer plus fortement dans l'idée qu'ils étaient dans la bonne voie. De constater, aussi, que l'art décoratif allemand puisait la plus grande partie de ses mérites dans le fait qu'i. était profondément, intimement, congénitalement allemand, leur montra que le devoir de l'art décoratif français était d'être aussi français que possible et de ne rien négliger de ce qui était capable d'accentuer encore le caractère français de leurs productions.



Clément Mère. Meuble avec panneaux de cuir laqué et incrusté d'ivoire.

Une autre leçon se dégageait enfin de l'exposition munichoise de 1910 au Salon d'automne, mais qui, malheureusement ne nous fut d'aucune utilité; je veux parler des méthodes de collaboration entre les artistes et les industriels allemands, méthodes auxquelles l'art décoratif allemand moderne a dû ses plus grands succès, et qui avaient, avant la guerre, assuré sa puissance de diffusion dans le monde entier. N'oublions pas qu'avant la guerre il n'y avait dans l'univers, marché qu'il n'eût envahi et où il n'occupât la première place. Admirable effort qu'il serait aussi déloyal qu'inutile de nier, effort d'autant plus admirable qu'étaient plus grandes les difficultés d'ordre artistique en face desquelles s'était trouvée l'Allemagne le jour où, ayant compris l'importance qu'il pouvait y avoir pour elle, au point de vue économique, à prendre la tête de ce mouvement, elle s'attela à cette tâche.

« L'art industriel allemand, était-il écrit dans le catalogue de la section allemande de l'Exposition de Bruxelles de 1910, comprend qu'il ne s'agit pas d'une simple question d'esthétique mais d'une question vitale. Il comprend que ce qui fait demander impérieusement la rénovation de l'éthique professionnelle dans toutes les branches manufacturières, c'est l'instinct de conservation nationale. De jour en jour l'industrie se rend mieux compte qu'il lui incombe de suppléer aux véritables arts domestiques et populaires qu'elle anéantit lentement, mais sûrement, au travail manuel que le travail à la machine remplace de plus en plus, par une création nouvelle d'une beauté toute aussi éthique; que le reproche de travailler aussi mal qu'à bon marché ne doit plus peser sur elle : en quoi le plus tôt est le mieux, aussi bien au point de vue économique pratique que de l'amour-propre national... Il importe que la relation entre l'importation et l'exportation tourne de plus en plus à notre avantage, d'une manière telle que l'importation finisse par ne plus consister qu'en matières premières et en articles de vulgaire fabrication,



(Phot. Lib. de France)
Madeleine Sougez. Céramique polychrôme. (Atelier Primavera).

mais que le gros de l'exportation n'embrasse au contraire que la production qualitative, laquelle suppose un artisan de race habile, créateur, et possède cette valeur créée par la main-d'œuvre qui est la source de richesse la meilleure et la plus durable. Il importe de créer une industrie d'art qui soit susceptible de devenir une industrie universelle, car c'est en elle qu'est déposé le maximum d'énergie nationale ; il importe d'être moderne à la façon dont l'ont été les peuples du glorieux passé dans leur œuvre d'une impérissable valeur civilisatrice et dont le sentiment de vitalité puissamment nourri a porté des fruits qui font encore nos délices (1) ».



Clément Mère. Meuble en ébène avec panneaux de cuir laqué.

Ce vaste et ambitieux programme, il n'y a pas à se le dissimuler, l'Allemagne était en train de le réaliser avant 1914, et ce serait mal la connaître que de supposer que ses défauts l'y ont fait renoncer : l'Exposition des arts décoratifs de Munich de 1922 suffirait à prouver le contraire.

Or, cette volonté d'impérialisme artistique-industriel, sur quoi s'appuie-t-elle ? Sur l'union intime de l'artiste et du fabricant, union qui n'est jamais parvenue à se réaliser chez nous et dont on se demande avec angoisse si jamais elle parviendra à se réaliser. Faut-il pour cela, désespérer de l'art décoratif français moderne ? Non pas. Chaque race porte en elle ses possibilités : ne forçons point notre talent ! Au lieu de nous lamenter sans cesse sur l'individualisme de nos artistes, cherchons plutôt à en tirer le meilleur parti possible. Que nos décorateurs obéissent à des disciplines autres que celles sous la rigidité desquelles se plient tout naturellement les décorateurs allemands, quoi de plus naturel ? Quel est celui d'entre eux qui pourrait accepter les programmes socio-philosophiques et esthético-économiques du goût de celui dont je citais tout à l'heure des extraits ?



René Buthaud. Ceramique.

Le rôle du Salon d'Automne ne fut pas moins important que celui de la Société des Artistes Décorateurs.

En accordant une aussi large place qu'il le fit aux arts décoratifs en ouvrant toutes larges ses portes aux artisans du décor moderne, il est hors de doute que le Salon d'Automne leur a rendu le plus signalé service ; mais il est hors de doute qu'il s'est rendu à lui-même un non moins signalé service.

Certes, ce restera l'honneur

(1) Karl Scheffler. *Catalogue officiel de la section allemande à l'Exposition Universelle de Bruxelles, 1910.*

de la Société Nationale des Beaux-Arts d'avoir la première, dès sa fondation, accueilli chez elle les arts du décor et d'avoir promulgué la première, envers et contre tous, leur droit de se voir traiter, dans les expositions officielles, sur le même pied que l'architecture, la peinture et la sculpture, mais se sera l'honneur du Salon d'Automne d'avoir compris qu'en leur réservant une place de plus en plus étendue, il aiderait d'autant plus efficacement encore si les locaux du Grand Palais (qui, cependant, a été construit en vue d'une destination nettement définie, celle d'abriter des expositions artistiques) se prêtaient mieux à la présentation des œuvres d'art qu'ils ne s'y prêtent. Quoiqu'il en soit, le développement sans cesse croissant de la section des arts décoratifs au Salon d'Automne et son succès sans cesse grandissant a donné aux expositions de cette société une vitalité nouvelle; du fait que tous les arts s'y trouvent représentés, de la peinture aux arts de la parure, de la sculpture à l'art public, de l'architecture à la poésie et à la musique, des arts du mobilier à la danse, ces expositions constituent chaque fin d'année une sorte de microcosme de l'activité artistique française qui permet au public de se faire des idées plus précises sur les liens par lesquels sont unis tous les arts de notre époque, sur les réactions qu'ils opèrent les uns sur les autres, sur la façon dont celui-ci bénéficie du progrès de celui-là ou tire parti de ses erreurs, sur l'évolution entière, artistique et intellectuelle d'un art en fonction d'un autre, de sorte que la compréhension, le goût, l'amour de l'art en général s'en trouve singulièrement élargi, affiné et accru. Pour prendre un exemple dans le passé, il me paraît incontestable que le succès de l'impressionnisme n'a pu que faciliter l'acceptation par le public de la musique de Debussy, de même que le réalisme de Flaubert avait préparé celle de la peinture de Courbet. *L'Enterrement à Ornans* du maître peintre franc-comtois ne fait-il pas penser, soit dit en passant, à certaines pages du maître romancier normand, à *Madame Bovary*, par exemple?



Emile Decœur. Poteries de grès et porcelaine.

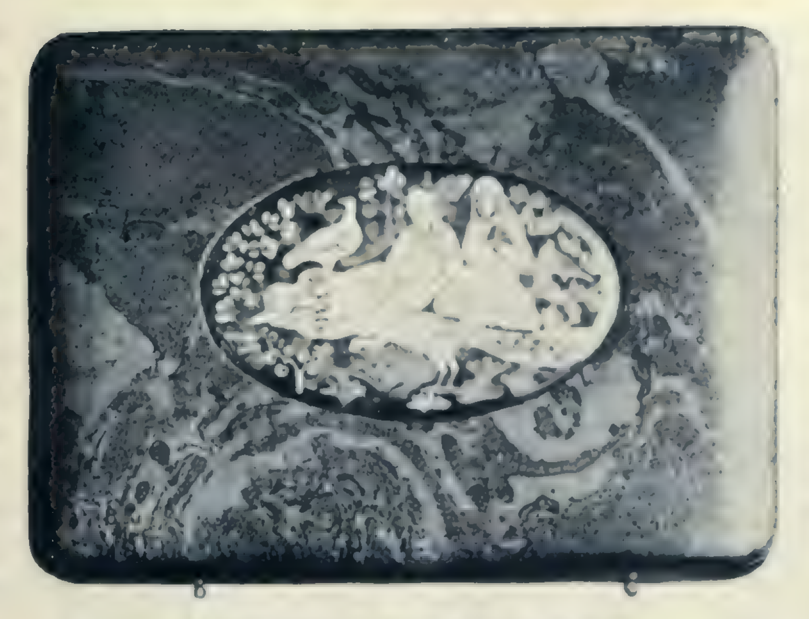
⁂

Pour la plupart des artistes décorateurs qui dès 1895 s'étaient courageusement jeté dans la lutte pour le modernisme, « la période comprise entre 1901 et 1910 fut abondante en difficultés matérielles. Travaillant dans un isolement presque absolu, délaissés de la foule, ce n'est guère que dans la profondeur et dans la sincérité de leurs convictions qu'ils purent trouver le courage de persévérer. Les meubles de 1900 une fois condamnés en bloc, l'opinion s'était désintéressée de ce nouveau style dont l'attente, un moment, avait excité sa vanité. On n'y croyait plus, du moins autrement qu'à une fantaisie passagère, tôt démodée, vouée au bienfaisant oubli... Force leur fut donc de travailler dans l'ombre, et c'est dans l'ombre qu'ils réalisèrent les progrès décisifs qui devaient leur assurer l'avenir. C'est en effet entre 1901 et 1910 que se forme l'esprit du mobilier français moderne. C'est dans cette courte période qu'il se débarasse de ses naïvetés et de ses erreurs du début, qu'il prend conscience de ses ressources et qu'il commence à se diriger vers ses fins avec l'assurance nécessaire à la réalisation des œuvres fortes et significatives (1) ».

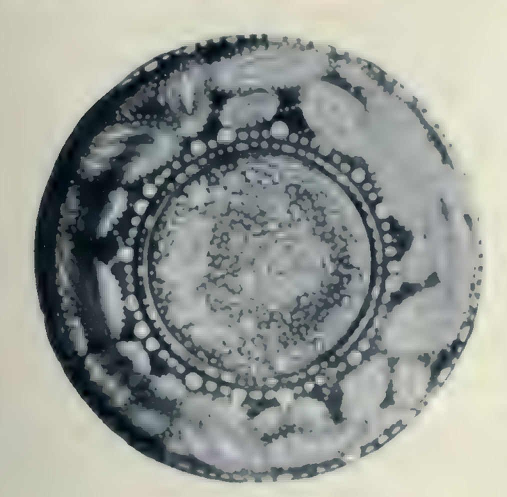
Quels furent les initiateurs de cette évolution ? Est-il possible d'en attribuer le mérite à telle ou telle personnalité ? En vérité, cette orientation nouvelle de

(1) Emile Sedeyn. *Ibid.*

l'art décoratif moderne était dans l'air. Plus les contacts de l'artiste avec le public se multipliaient, mieux celui-ci était à même de se rendre compte des besoins, des exigences, ou simplement des aspirations de celui-là, et l'abandon des formules intransigeantes, pour ne pas dire agressives, qui avaient marqué les débuts de ce mouvement, loin de s'opérer d'un coup, s'était fait peu à peu, grâce à l'intervention de ce bon sens foncièrement français, de ce goût de l'équilibre, de cette intelligence lucide et droite qui sont nos qualités dominantes et qui nous permettent toujours de nous ressaisir à temps.



C. Mère. Boîte en bouleau laquée or et ivoire.



C. Mère. Boite ivoire et or



C. Mère. Papillon ivoire.



C. Mère. Boîte chêne et ivoire sculpté

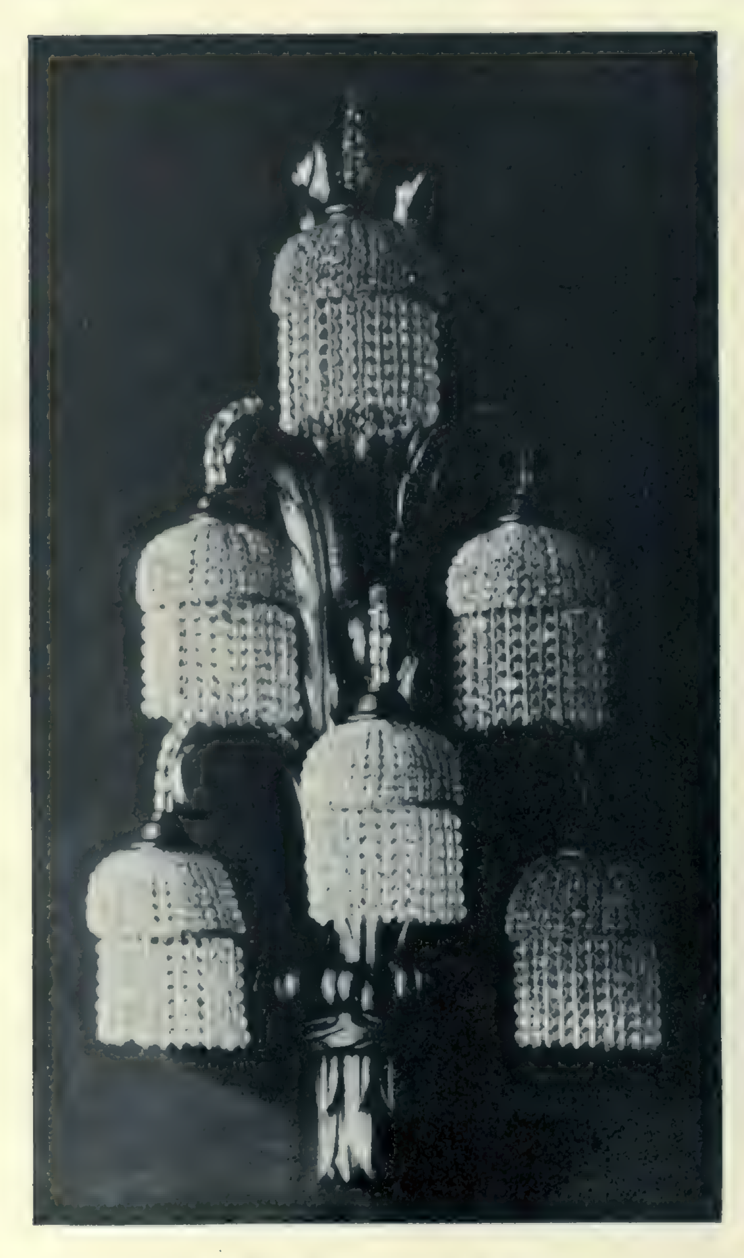
L'on comprend que je n'entreprenne pas ici de décrire par le détail les différentes phases à travers lesquelles l'art décoratif moderne dut passer pour parvenir à se délivrer de ses défauts initiaux. Les illustrations qui accompagnent ce texte parlent aux yeux et à l'esprit de nos lecteurs avec une précision et une netteté à quoi je ne saurais avec des mots prétendre.



C. Mère. Pendentif ivoire sculpté.

Quand, après avoir examiné avec attention tels intérieurs, tels meubles, tels objets d'art datant de 1890 ou de 1905, ils arrêtent leurs regards sur tels intérieurs, tels meubles, tels objets d'art datant de 1914 ou de 1924, point ne sera besoin de glose ni de commentaire pour qu'ils voient par quoi ceux-ci diffèrent de ceux-là, ceux-ci valent mieux que ceux-là, ceux-ci sont le témoignage de recherches autres que celles dont ceux-là sont le résultat, montrent l'aboutissement.

Ils verront comment peu à peu, par l'élimination progressive de tels ou tels motifs ornementaux en faveur jadis ou naguère, par l'abandon du style floral, par une connaissance chaque jour plus sûre et plus approfondie des conditions et des possibilités des matériaux employés, par une recherche du style, par un retour à certaines traditions, à certaines formes des styles précédents dans ce qu'ils ont pu produire de meilleur et d'appropriable, si l'on peut dire, aux mœurs d'aujourd'hui, l'art



Süe et Mare. Applique bronze et cristaux.

succès. Jamais les précurseurs de 1896 auraient-ils pu imaginer, quelque confiance qu'ils eussent dans l'opportunité et la légitimité de leurs efforts, jamais auraient-ils pu imaginer qu'existerait un jour en France une clientèle capable de commander à des « ensembliers » comme les Ruhlmann, les Süe et Mare, les Groult, les Follot, les Dufrêne, des installations complètes représentant une véritable fortune d'avant-guerre? Les faits sont là cependant pour prouver qu'il en est ainsi.

Quant à la production courante, moins luxueuse, moins exceptionnelle, comment ne pas se laisser aller à imaginer sa force, au point de vue purement économique, si à l'exemple de l'Allemagne, les fabricants, les industriels français se pénétraient enfin — mieux vaudrait tard que jamais — de l'intérêt supérieur qu'ils auraient à abandonner les méthodes sur lesquelles ils ont trop longtemps vécu et qui ont assuré, dans le passé, la prospérité de leurs industries et à se lancer résolument dans la fabrication moderne? Qu'ils y soient forcés un jour ou l'autre, cela, certes, ne fait de doute pour personne, mais qu'ils tardent tant à se rallier à cette cause, voilà ce qui finira bientôt par devenir incompréhensible ! Que ne prennent-ils conscience de leurs véritables intérêts ? Que ne se rendent-ils compte que, tant en ce qui concerne la consommation nationale que l'exportation, il ne leur est possible de reconquérir leur suprématie qu'en se ralliant aux formules nouvelles et que, s'ils ne le font pas, ils courent le risque d'être distancés par la production allemande ou autrichienne laquelle se prépare à envahir de nouveau, et cette fois, plus victorieusement qu'avant la guerre, les marchés français. Ils ne décoratif moderne est parvenu à se simplifier, à s'adapter à un idéal nouveau. Ils verront la plupart de ceux qui en avaient été les promoteurs s'assouplir et se transformer et de nouveaux venus, profitant de leurs expériences, apporter une note nouvelle et inédite. Ils verront se développer, selon un rythme, une courbe sans cesse ascendante, la pénétration dans le public, dans un public de plus en plus éclairé et de plus en plus nombreux, de ce goût du moderne dans la décoration intérieure qui est devenu le facteur le plus puissant du



Francis Jourdain. Service à café.

pourraient plus désormais discréditer leurs concurrents en affirmant que ces articles de fabrication germanique ne sont que de la camelote, car il est incontestable que de très grands progrès ont été accomplis à cet égard hors de nos frontières et que nous sommes loin d'être autorisés à prétendre que nous possédons aujourd'hui le monopole de la perfection technique et du goût. Certes, l'on fabriquait en Allemagne, avant 1914, beaucoup d'articles *camelotés* et d'un goût douteux; mais ne fabriquait-on alors, ne fabrique-t-on à l'heure actuelle, chez nous, que des articles soignés et d'un goût impeccable?



Pierre Legrain. Commode et cache-radiateur.

A qui la faute donc, si, du point de vue économique, l'art industriel français se trouve en un si déplorable état d'infériorité vis-à-vis de l'étranger? Non pas, certes, à nos artistes, à nos artisans, à nos créateurs de modèles; seulement à nos industriels, à nos capitaines d'industrie, à nos fabricants. Il n'est point de manifestation publique de l'activité de nos arts décoratifs, qu'il s'agisse de celles du Salon d'Automne, ou de celles de la Société des Artistes Décorateurs, ou de celles de tels ou tels groupements ou de telles ou telles personnalités isolées, qui ne contiennent en grand nombre des œuvres dignes d'être éditées par un fabricant de meubles ou un céramiste, par un manufacturier d'articles de Paris ou un verrier. Sans cesse se manifestent ici ou là des talents nouveaux, jeunes, épris de modernisme, débordant de fantaisie. De l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs, de l'Ecole Boulle, de l'Ecole Bernard



Pierre Legrain. Véranda.

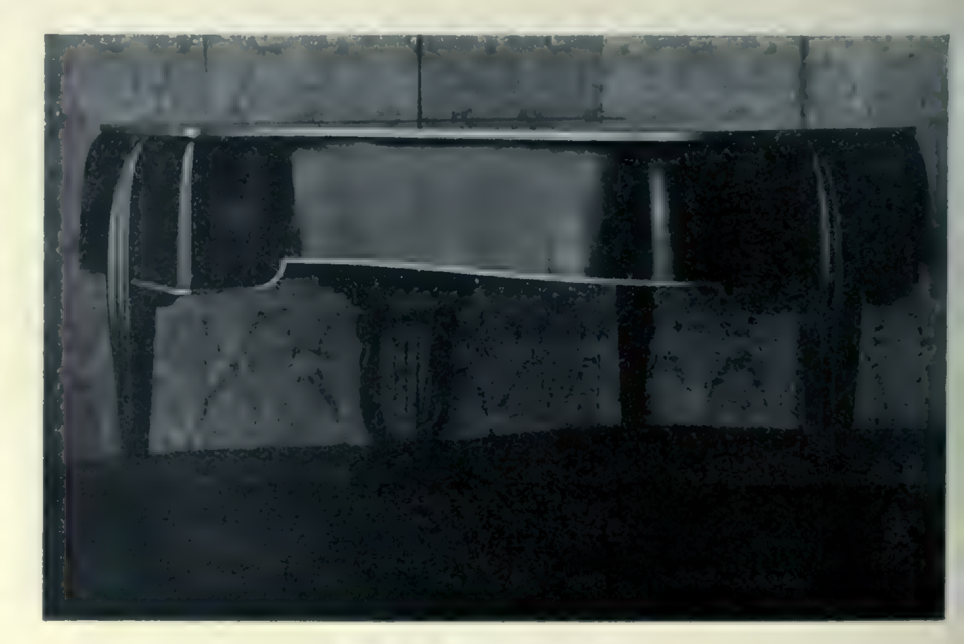


Matet. Salle de bains (Studium Louvre).

Ce n'est, certes, aucun de ceux qui, depuis trente ans, avaient lutté pour la défense et la propagation de ses idées, qui hésita à se réjouir de cet événement. Lire dans le règlement d'une exposition organisée par des industriels d'art français, c'est-à-dire, de ceux qui depuis trente ans, pour ne pas dire, depuis cent ans, — car de père en fils, ces mauvais exemples se perpétuaient — se sont consacrés exclusivement au démarquage des chefs-d'œuvre du passé, que devaient être « rigoureusement exclues de cette exposition les copies et imitations des styles anciens », était bien fait pour combler leur cœur. « Est-ce possible, s'écriaient-ils, que cette union tant désirée, tant attendue, depuis si longtemps retardée du créateur de modèles et du fabricant, cette collaboration que nous avons

Palissy, de l'Ecole Estienne, des Ecoles d'Art Décoratif de province sortent chaque année des dessinateurs, des artisans qui ne demandent qu'à produire. Pourquoi nos industriels ne songent-ils pas à se les attacher? Pourquoi conservent-ils encore l'esprit de méfiance dont on les sent animés vis-à-vis de toute tentative nouvelle comme de tout talent nouveau?

Fin 1922, cependant, secouant leur torpeur séculaire, des industriels organisèrent au Pavillon de Marsan, dans les locaux de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, une exposition. Les cinq chambres syndicales de l'Ameublement, de la Bijouterie-Joaillerie, Orfèvrerie et Bijouterie-Fantaisie, de la Céramique et de la Verrerie et enfin du Tissu d'ameublement, tapisseries et tapis y prirent part. Cette exposition était le résultat d'une décision prise quelques mois auparavant par les capitaines des industries d'art, d'abandonner la copie ou l'adaptation des styles de jadis et de se rallier aux idées modernes.



Süe et Mare. Piano à queue.

prêchée, appelée depuis si longtemps de tous nos vœux, est-il possible qu'elle soit devenue une réalité tangible ? » Il n'en était rien, hélas !

A qui se plaignait que cette exposition fût si pauvre à tous les égards, l'on répondit qu'elle avait été préparée à la hâte et qu'il ne fallait tirer de sa médiocrité ni de son insuffisance aucun argument contre la bonne volonté de ses organisateurs. Mais pourquoi cette exposition avait-elle été préparée à la hâte ? N'avait-on pas eu le temps, cent ans durant, trente ans durant, de la préparer ? Et ce fut une très grande tristesse de constater que l'éducation du fabricant, de l'industriel d'art était encore à faire, et de toutes pièces, que, de quelque bonne volonté qu'ils fussent animés, aucun de ces hommes de bonne volonté n'était le moins du monde au courant du mouvement moderne, ne s'était adressé à qui il aurait dû s'adresser, dans sa spécialité, pour créer les modèles à reproduire, que ce qu'ils prenaient pour « du moderne » datait déjà, se trouvait démodé, qu'en un mot, ils avaient tout à apprendre et que le quart de siècle d'efforts, de tentatives auxquels ils avaient assisté ne leur avait servi de rien.



Domin et Genevrière. Chambre à coucher en palissandre des Indes.

C'est que la plupart d'entre eux s'étaient volontairement tenus à l'écart de cette activité qu'ils considéraient comme préjudiciable à leurs intérêts et à leur esprit de routine ; c'est qu'ils s'étaient imaginés que jamais ils ne se trouveraient dans l'obligation de s'y rallier, de rompre avec leurs préjugés, de renouveler leurs méthodes. Et que leur importait ce qui se passait autour d'eux ? Ils ne le voyaient même pas... comment auraient-ils pu en imaginer la gravité ou l'importance ? Ils vivaient confiants en eux-mêmes et en l'excellence de leurs principes. Ils ne réalisaient pas que le temps avait marché et restaient convaincus que de copier éternellement une bergère Louis XV, une garniture de cheminée Louis XVI, un bureau du Iᵉʳ Empire, devait suffire éternellement à maintenir aussi bien chez nous que hors de nos frontières la prédominance du goût français et des industries d'art françaises. Et les fabricants de bronzes et les fabricants de meubles et les fabricants de tapis et les fabricants d'orfèvrerie avaient continué de faire ce qu'avaient



René Herbst. Tissu d'ameublement.

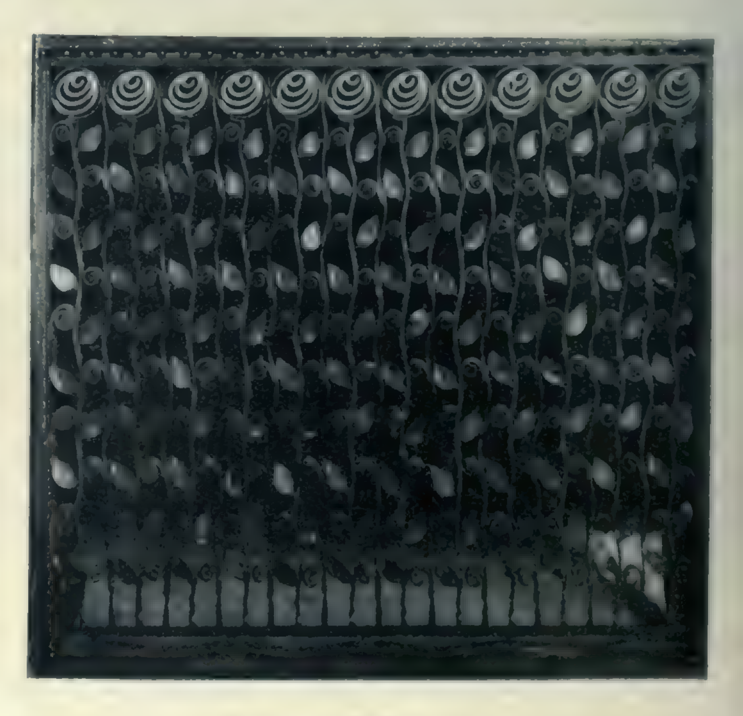
fait, pour la plupart, leurs prédécesseurs et qui ne les avait nullement empêchés, ni leurs prédécesseurs ni eux-mêmes, d'être mis hors concours dans toutes les expositions universelles ou autres qui avaient eu lieu en France ou à l'étranger depuis un siècle, de recevoir chaque fois les plus hautes récompenses et la croix de la Légion d'Honneur et d'être honorés par les pouvoirs publics comme les propagateurs du goût et de l'art français, comme les défenseurs inébranlables des plus nobles traditions de l'art français et de l'industrie française.

Les voilà aujourd'hui débordés. Que vont-ils faire ? Bon gré, mal gré, ne vont-ils pas être obligés d'aller de l'avant, de renoncer à piétiner sur place, comme ils l'ont fait depuis si longtemps? L'heure est particulièrement, exceptionnellement grave. La preuve est faite que par leur ténacité, par leur esprit de sacrifice, par leur talent, par leur ingéniosité, les artistes décorateurs modernes ont conquis les suffrages du public et ont emporté ses dernières résistances. Que nos industriels d'art ouvrent donc largement, cordialement les bras à ces enfants turbulents et audacieux qui leur ont montré la voie, et que dans cette voie ils n'hésitent plus à s'engager avec toutes leurs forces de chefs d'industrie, de capitalistes, d'organisateurs. C'est pour eux une question de vie ou de mort, et toute tergiversation ne pourrait que leur être nuisible. L'ont-ils compris déjà? Le comprendront-ils? On ne peut trop vivement le souhaiter, car l'avenir économique — je ne dis pas seulement artistique — de l'art décoratif français moderne est entre leurs mains. Les artistes ont fait leur devoir et tout leur devoir : à eux de faire le leur.

CHAPITRE V

Le Mobilier moderne : F. Jourdain, Gallerey, Dufrêne, Follot, l'Atelier Primavera, Jallot, Nathan, Süe et Mare, Montagnac, Ruhlmann, Chareau, Groult, Fréchet et l'Ecole Boulle, Majorelle et l'Ecole de Nancy.

« Si l'éloge de nos objets d'art moderne, écrivait Raymond Kœchlin en 1911, semble aujourd'hui quasi-unanime, il faut reconnaître que le meuble moderne a plus de peine à se faire accepter en France et qu'il compte encore de nombreux adversaires. Une des raisons, entre bien d'autres, en est assurément que nos artistes, au début de la période de renouvellement, se sont montrés parfois trop peu soucieux des besoins de leurs clients; beaucoup d'entre eux se refusaient à considérer le meuble autrement que comme une œuvre d'art; ils y donnaient libre cours à leur fantaisie et le résultat était un déplorable manque de confort. Comme le Français est routinier de nature et que des intérêts nombreux se sentaient lésés



E. Schenck. Grille de radiateur.

E. Raby. Service de toilette en ivoire (Vuitton, éditeur).

par les nouveautés, les plaisanteries allèrent leur train et les chansons; on rit des fauteuils sur lesquels, paraît-il, il était impossible de s'asseoir et des tables qui ne se seraient pas tenues en équilibre; en matière de mobilier, art moderne signifia bien vite illogisme ou absurdité et maintenant qu'après avoir jeté leur gourme, le premier moment de folle indépendance passé, les artistes sont venus à résipiscence; maintenant qu'à chaque salon de nombreux ensembles se présentent, avenants et garnis de meubles aux formes engageantes; qu'on peut installer, en moderne uniquement, des appartements où le dilettante le plus ami de ses aises, vivrait très confortablement — malgré tout, le préjugé subsiste chez beaucoup et ils hochent la tête en prononçant les mots fatidiques : *modern style !* » (1)



Claude Lévy. Applique métal argenté et verre (Atelier Primavera).

Ce préjugé a disparu. Le mobilier moderne existe, et plus personne ne songerait à appliquer le mot « modern style » aux créations des Süe et Mare, des Ruhlmann, des Groult, des Francis Jourdain, des Montagnac,

(1) Raymond Kœchlin. *Ibid.*



R.-L. Prou. Magasin de Parfumerie.

celles qui, déjà vieillies ou plutôt mûries sous le harnais, poursuivent avec tant de zèle et d'esprit de renouvellement leurs recherches, celles aussi qui, plus audacieusement, quelquefois même trop audacieusement, quelquefois même avec un trop visible souci d'attirer l'attention par certains excès, sont entrées tout récemment dans la carrière; et tâchons de rendre justice aux unes et aux autres.

***

Francis Jourdain, lui, n'a jamais cherché qu'à composer et à réaliser des meubles et des décors strictement utilitaires et dont la valeur d'art soit faite surtout de leur adaptation aux nécessités quotidiennes. Il aime la sobriété, il a l'horreur de l'ornement; c'est un rectiligne. Ses productions portent la marque d'une volonté inébranlable

des Nathan, etc... Il convient de remarquer, au surplus, que ce si ce terme méprisant peut légitimement être prononcé à propos de la plupart des meubles et des ensembles décoratifs composés entre 1895 et 1905, il ne peut l'être à propos de tous et qu'il serait de la dernière injustice d'englober dans le même dédain telles ou telles productions dont l'incohérence égalait seule la prétention et l'illogisme et tels ou tels meubles ou ensembles décoratifs d'un de Feure, d'un Gaillard, d'un Alexandre Charpentier de qui j'ai dit plus haut les très réels mérites. Il ne faut pas oublier que ces artistes ont fait leur œuvre dans les conditions les plus défavorables et qu'ils ont été des précurseurs dont les artistes et les artisans qui leur ont succédé et ceux surtout qui débutent aujourd'hui sous-estiment un peu trop les efforts. Mais laissons cela et passons en revue les personnalités les plus originales et les plus marquantes de l'heure présente,



Eric Bagge. Devanture de magasin.

de simplicité savante et pratique, d'un espèce de puritanisme de la forme que l'on sent chez lui si sincère et correspondant si exactement à son idéal qu'il finit par douer les meubles, les ensembles qu'il compose d'un charme très réel et très particulier.

D'autres que lui, sans doute, ont eu la même ambition de travailler pour ce que l'on appelle les « classes moyennes » — j'emploie ici ce mot sans aucune intention péjorative — mais personne ne l'a fait avec un sens aussi aigu des besoins à satisfaire, une telle sincérité dans l'emploi des moyens par lesquels peuvent être résolus les problèmes proposés, une pareille souplesse, une égale ingéniosité. Il excelle comme pas un à des utilisations, à des adaptations imprévues de volumes aux nécessités qui les conditionnent : la fonction, dans son art, crée sans cesse l'organe. Rien d'inutile jamais, rien de superflu, aucune vaine phraséologie; il ne cherche pas à séduire, il veut convaincre ; pas d'autres armes en ses mains que celles de la logique, de la raison... et si l'on est séduit c'est parce que l'on est convaincu. Je doute qu'aucun de ceux qui lui ont confié le soin d'aménager, de décorer, de meubler leur demeure ait eu à le regretter ; il ne les a point dupés par de flatteuses apparences, il leur a donné tout ce qu'il leur avait promis, tout ce que leur genre de vie comportait et leur rendait indispensable. Et il a le don de l'intimité : tels de ses cabinets de travail, de ses chambres d'enfant, de ses « pièces communes » sont bons à vivre, on le sent, par l'atmosphère qu'il y fait régner, qu'il sait y créer avec le

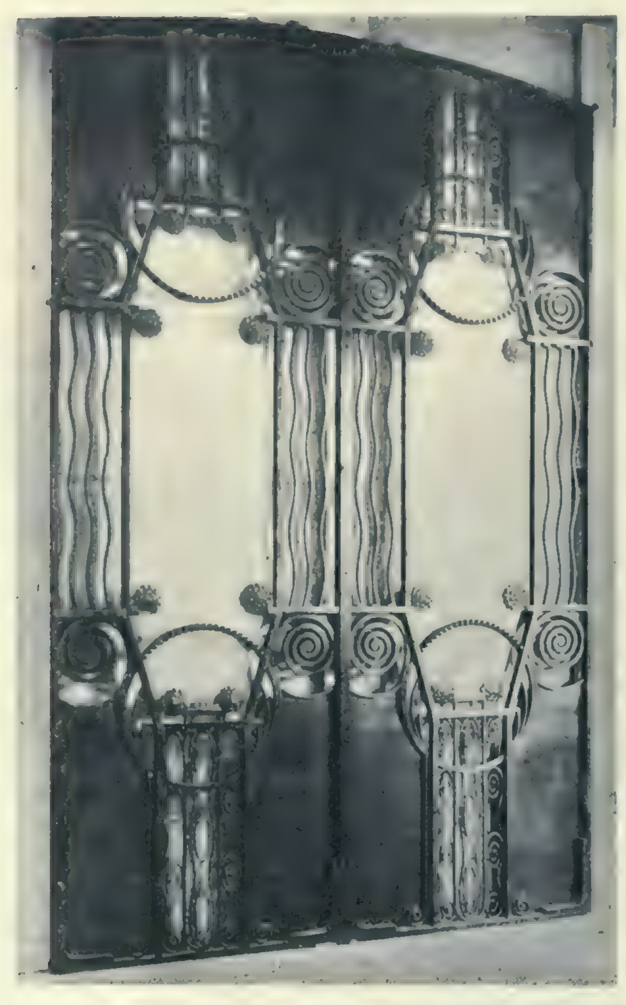


Edgar Brandt. Console en fer forgé « Les Acanthes ». (Phot. Harand)

minimum de recherches apparentes, par l'entente charmante qu'il sait y établir entre les divers éléments qui les composent. Je définirais volontiers Francis Jourdain : un logicien qui a le sens de la vie.

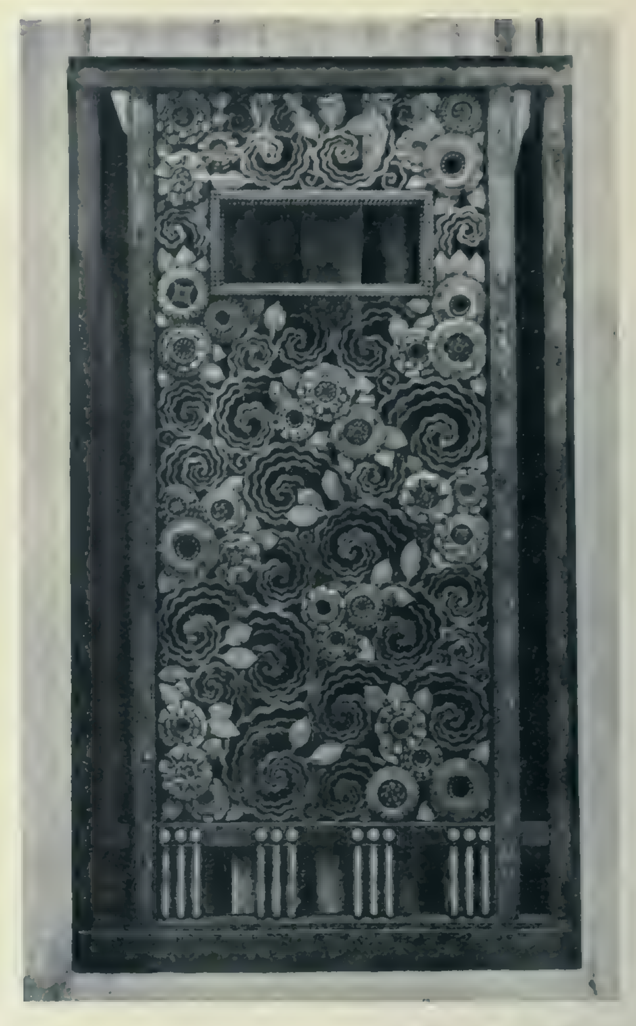
C'est également pour la bourgeoisie moyenne que travaille Mathieu Gallerey, mais d'une autre manière avec une compréhension autre de la simplicité. Il est plus ébéniste qu'« ensemblier », moins décorateur que « meublier ». Très moderne, certes, mais d'un modernisme moins hardi que celui de Francis Jourdain. Il emploie surtout des bois de pays (qu'il ne vernit point, qu'il cire) dont il sait tirer de très heureux partis.

Il apporte à leur construction et à leur décoration



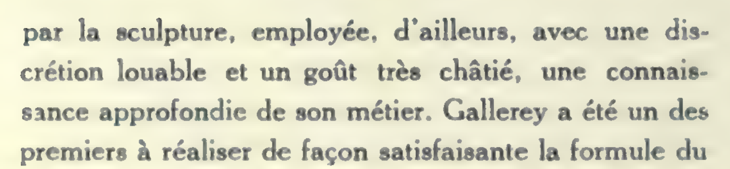
(Phot. Lib. de France)

Edouard Schenck. Porte en fer forgé



(Phot. Lib. de France)

Edgar Brandt. Porte en fer forgé.



par la sculpture, employée, d'ailleurs, avec une discrétion louable et un goût très châtié, une connaissance approfondie de son métier. Gallerey a été un des premiers à réaliser de façon satisfaisante la formule du mobilier à bon marché et dans une direction dont ne s'étaient pas assez préoccupés les artistes décorateurs d'avant 1900, c'est-à-dire, en vue de satisfaire les aspirations d'une classe sociale à qui la simplicité raffinée et subtile, plus « artiste », disons le mot (sans diminuer en rien les mérites de Gallerey) d'un Francis Jourdain pourrait paraître un peu trop dépouillée. Les meubles de salles à manger, de chambres à coucher, de cabinets de travail de Gallerey ont quelque chose de sain et de rustique qui est loin de manquer d'agrément, d'autant plus que leur rusticité ne va pas sans une élégance et une recherche du détail bien faite pour séduire et satisfaire la clientèle à laquelle ils s'adressent. Dans les sections d'art décoratif du Salon d'automne, dans



Edgar Brandt. Paravent en fer forgé.

les expositions de la Société des Artistes Décorateurs, à côté des productions luxueuses des Dufrêne, des Ruhlmann, des Follot, des Groult, des Süe et Mare, ils tiennent toujours fort bien leur place, par le souci d'équilibre, l'entente des proportions et ce caractère de modestie sérieuse et plaisante à la fois qui est un de leurs traits dominants.

Quiconque a suivi de près l'évolution de l'art décoratif français depuis bientôt trente ans, m'approuvera de réserver l'une des premières places parmi les « meubliers » et « ensembliers » vivants à Maurice Dufrêne, tant pour les éminents services qu'il a rendus à la cause du modernisme que pour les qualités exceptionnelles d'imagination, de fécondité, de souplesse dont il a fait preuve durant toute sa carrière.



(Phot. Bruyère)

A.-A. Rateau. Vestibule des Magasins Lanvin-Sport.

Quand vers 1901, Maurice Dufrêne entra dans la lice, après avoir débuté à la *Maison moderne*, quand il commença à composer des meubles, il se signala aussitôt, bien que cédant encore aux modes du moment, par un goût épuré et sobre et une recherche de l'élégance assez rares alors. De Feure excepté, il faut bien dire que les décorateurs de 1900 ne brillaient guère par le sentiment de la mesure et le souci d'ordonner des intérieurs susceptibles de plaire aux femmes : ils ne visaient pas à être séduisants, ils se piquaient volontiers d'être sévères, d'être des logiciens impitoyables aux yeux de qui toute séduction ressemblait à une abdication de leurs idées et de leurs croyances. Doué d'une intelligence peu commune, orné d'une culture littéraire et artistique peu courante à cette époque parmi ses confrères, Maurice Dufrêne sentit qu'il y avait là une grave lacune à combler et que l'art décoratif moderne, s'il avait l'ambition de se substituer complètement et victorieusement un jour aux styles du passé, devait, au lieu de tourner le dos au passé et de négliger systématiquement, de parti pris, tous ses enseignements, en profiter et en tirer parti et que dans un pays comme le nôtre, où la femme est reine, où rien ne risque de réussir sans l'appui, sans le suffrage des femmes, il était indispensable de ne rien épargner pour les conquérir.

Par tempérament, d'ailleurs, il avait le goût des choses luxueuses et raffinées, des belles matières, de la splendeur décorative. Il aimait les meubles, les étoffes, les bronzes, les porcelaines, les objets précieux, il chérissait les bois chatoyants, les marqueteries délicates, les soieries profondes... et peu à peu dans tous les ordres de productions, tapis, tissus, dentelles, appareils d'éclairage, verrerie, porcelaine, ébénisterie, il réalisait des choses de plus en plus équilibrées, de plus en plus parfaites ; il se simplifiait aussi ; il conservait le premier rang, grâce à la souplesse et à l'ingéniosité d'une imagination fertile, grâce à une science technique de plus en plus sûre et de plus en plus large.

Comme professeur à l'Ecole Boulle, à l'Ecole d'Enseignement technique au Cours préparatoire de la Ville de Paris, Dufrêne a développé chez nombre de jeunes gens le goût d'un modernisme audacieux et traditionnel à la fois basé sur le respect des bons principes. De tous les décorateurs modernes, il fut le premier à posséder pignon sur rue et, dans son hôtel de la rue Bayard, entièrement aménagé et décoré par lui où il s'était installé à la veille de la guerre et qu'il ne quitta

en 1921 que pour créer aux Galeries Lafayette l'atelier de *la Maîtrise*, il fournit au public et aux artistes la preuve et de ce que peut être un ensemble conçu et exécuté par un décorateur moderne et de la diversité et de la richesse de son talent. Nul de ceux qui connaissent ses rares qualités d'organisateur et d'artiste ne doute que, dans la lourde tâche qu'il a assumée, il n'aide puissamment à l'éducation et à l'affinement du goût public.



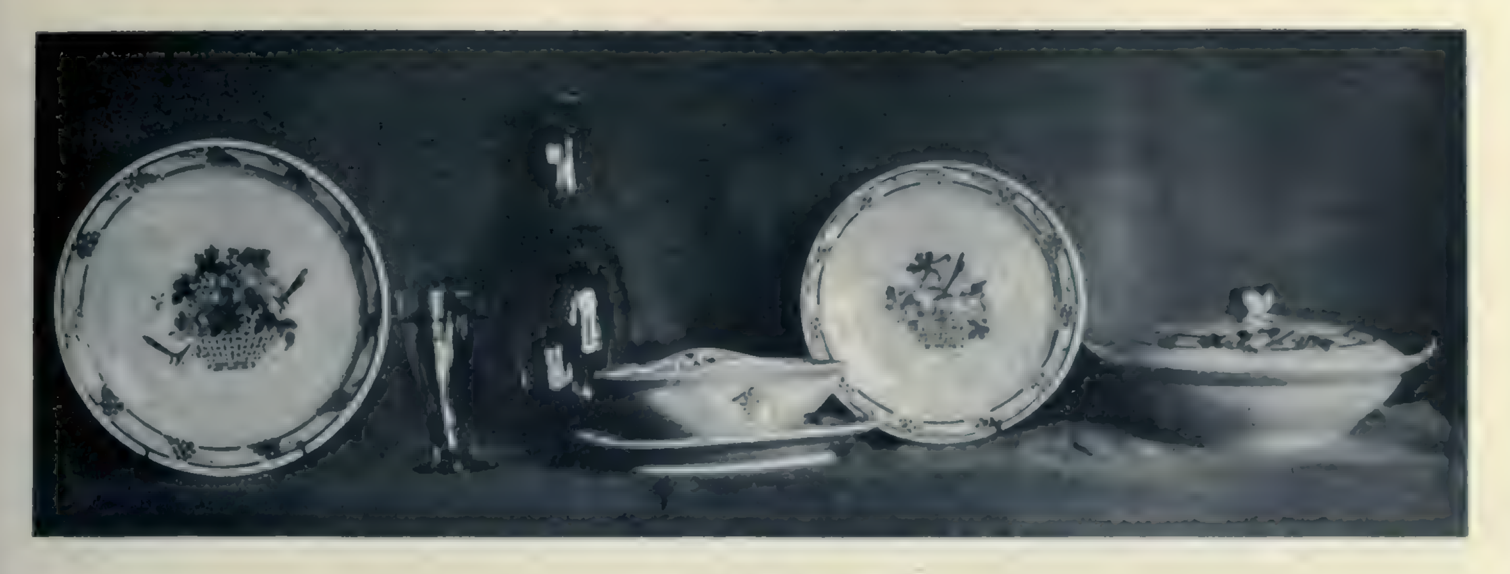
Paul Follot. Service à thé et à café en orfèvrerie (Atelier Pomone).

Paul Follot appartient à la même génération que Maurice Dufrêne; ils ont fait leurs première armes ensemble. Plus que Dufrêne encore, son tempérament le porte vers les conceptions décoratives somptueuses et raffinées. Il a le sens du luxe, il cherche des effets éclatants et précieux. Telles des étoffes, tels des tapis qu'il a composés se distinguent par une générosité ornementale, une séduction de couleurs fastueuses; tels de ses mobiliers en bois doré et laque ont une splendeur qui rivalise heureusement avec les pièces les plus magnifiques des mobiliers d'autrefois. Et Follot, comme Dufrêne et comme de Feure, excelle à ordonner des décors où la femme d'aujourd'hui se puisse trouver chez elle, des milieux d'élégance chatoyante et subtile où elle puisse se plaire et qui la fassent valoir. Dans certaines courbes à la fois molles et fermes de ses fauteuils et de ses bergères, de ses tables et de ses coiffeuses, Follot inscrit, tout en restant résolument un homme et un artiste de l'heure actuelle, comme un ressouvenir des formes du XVIII[e] siècle, tandis que dans ses bijoux, on le voit exceller à une sobriété qui, sans exclure, par le judicieux emploi de l'émail et par des combinaisons de lignes aussi logiques qu'imprévues, la richesse, demeure empreinte de l'esprit de modernité le plus aigu.

Follot est un dessinateur décoratif d'une science exquise et magnifique : Maurice Dufrêne et lui ont certainement composé les cartons de tissus les plus parfaits, aux colorations les plus harmonieuses et les plus subtiles. Ses conceptions d'ensemble ont une ampleur peu commune et dont le souci du détail ne diminue en rien l'effet. Chargé par les Grands Magasins du Bon Marché de la direction de l'atelier *Pomone*, il a déjà fait preuve dans l'accomplissement de cette mission difficile, d'une largeur de vues et d'une finesse de jugement qui n'ont été une



P Lecomte. Service à thé et à café « Les Olympiades » (La Maîtrise).

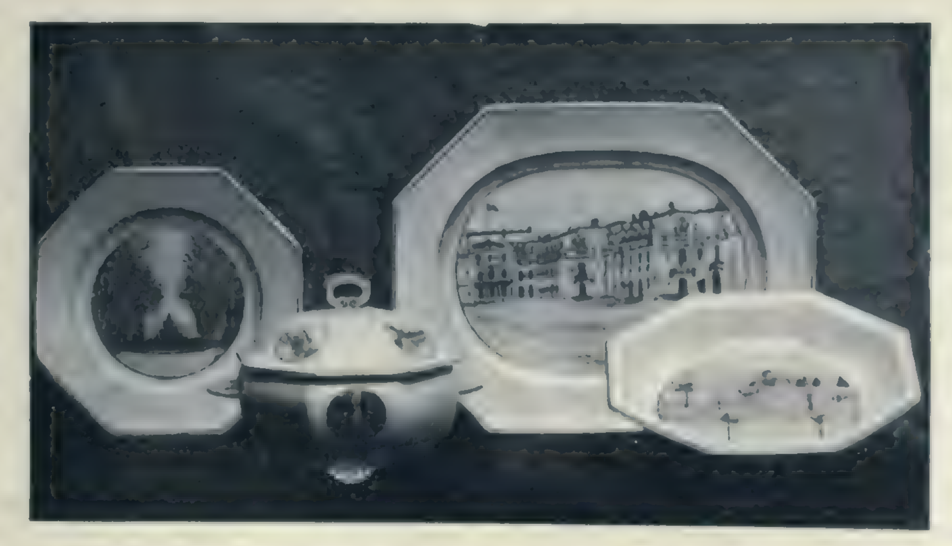


Service édité par Geo Rouard.

surprise pour aucun de ceux qui savent de quoi il est capable. Pas plus que Maurice Dufrêne, Follot, on peut en être sûr, ne compromettra les grands intérêts artistiques dont il a la garde et cette certitude est ré-réconfortante, étant donné la gravité des dangers auxquels se serait trouvé exposé l'art décoratif moderne si le jour où il a pénétré dans les Grands Magasins, ses destinées avaient été confiées aux mains d'artistes de second ordre et de convictions peu affermies.



Marcel Goupy. Service porcelaine (édité par Geo Rouard).



Hermann Paul. Service de table (édité par Geo Rouard).

Puisque me voici sur ce terrain il me faut également rendre hommage à une personnalité qui a joué, depuis 1901, un rôle prépondérant dans la seconde époque de la renaissance de nos arts décoratifs; j'ai nommé René Guilleré. Fondateur de la Société des Artistes Décorateurs dont il fut pendant de nombreuses années l'actif et infatigable président, René Guilleré a fondé en 1913 aux Grands Magasins du Printemps l'atelier *Primavera* qu'il dirige depuis cette époque. Il fut aussi, avec Charles Hairon, dès 1910, l'un des promoteurs de l'Exposition internationale



Djo Bourgeois. Fumoir (Studium Louvre).

des Arts Décoratifs modernes fixée d'abord à 1916, puis retardée jusqu'en 1925, mais dont l'esprit et le programme se trouvèrent hélas ! singulièrement modifiés par l'adjonction dans son titre même des mots : *et industriels*.

René Guilleré joue à l'atelier *Primavera* le même rôle que joua Siegfried Bing à *l'Art Nouveau* : celui du chef d'orchestre, ou pour mieux dire de l'amateur éclairé qui sait ce qu'il veut, oriente et dirige les efforts, groupe les bonnes volontés et les talents, distribue à chacun sa tâche selon ses capacités, commande, contrôle, critique. N'étant d'aucun métier, ne mettant pas lui-même, comme l'on dit, la main à la pâte, il possède une liberté de point de vue qui se rencontre rarement chez un professionnel. Ayant, d'autre part, à sa disposition les plus larges moyens matériels et le soin d'approvisionner d'articles d'art décoratif moderne plusieurs rayons, il lui est possible de réaliser, dans chaque branche de cette production, des tentatives sans cesse nouvelles ; et, depuis la guerre, surtout, au Salon d'automne et dans les expositions de la Société des Artistes Décorateurs, l'atelier *Primavera* s'est, grâce à lui, imposé à l'attention non seulement par une variété et une abondance de créations vraiment remarquable mais par une sorte d'esprit moderniste très avancé, très vivant, très audacieux, lequel donne à tout ce qui en sort un caractère particulier. Nul de ceux qui s'intéressent à ce mouvement ne contestera les qualités exceptionnelles de certains ensembles de chambres à coucher, de cabinets de travail, de salles à manger composés par Mme Chauchet-Guilleré et M. Marcel Guillemard, ensembles où se voyaient utilisés avec un rare sens de la mesure et un goût très particulier, les découvertes du cubisme mais sans excès, sans trop d'insistance, de la plus spirituelle manière. Il serait injuste de ne pas mentionner comme spécialement intéressantes, entre les productions de l'atelier *Primavera*,



Djo Bourgeois Coin de salon (Studium Louvre).

celles qui se rattachent à l'art de la céramique. Avec la collaboration d'artistes comme M[me] Chauchet-Guilleré, Claude-Lévy, Marguerite Guastalla-Lehmann, Madeleine Sougez, du sculpteur Edouard Chassaing, de MM. Guillemard et S. Olesiewicz, *Primavera* a mis à la portée du grand public nombre de pièces de grès, de faïence, de porcelaine, de poterie qui, par leur ornementation très vivante et très libre, suivant de près l'actualité de la mode ou du théâtre — comme celles inspirées par les Ballets Russes, le Cirque Médrano, etc. — se relient aux traditions les meilleures en même temps qu'elles fournissent à tous, et à des prix normaux, courants, la possibilité de posséder de très agréables spécimens de l'art décoratif moderne le plus « *up to date* ».

⁂

Il m'est impossible, on le comprendra, de consacrer ici à tous les ensembliers et à tous les meubliers de vraie valeur une place équivalente à leurs mérites respectifs : je m'efforcerai cependant de n'omettre aucun d'eux, de rendre justice aux efforts, si heureusement couronnés de succès, de tous, en les suppliant de me pardonner si je ne réussis pas aussi bien que je le voudrais, à définir les qualités et les recherches qui les caractérisent les uns et les autres.

Voici un ébéniste tel que Léon Jallot, artiste de premier ordre, exécutant du plus beau métier, enfant de la balle, comme on dit, sculpteur sur bois à la technique savoureuse, qui compose et exécute des meubles aussi parfaits par leurs proportions que par leur minutie de détail, et dont l'originalité de bon aloi, sérieuse, ennemie du factice et du tourmenté, s'impose à l'admiration — Jallot est un véritable maître.



Francis Jourdain. Salle à manger.

Voici Henri Rapin à qui sa science profonde de son art permet de composer les décors, les mobiliers les plus humbles ou les plus moyens, et aussi les plus riches et que nous avons vu, se délivrant peu à peu des formules périmées de ses débuts, assouplir et



Jean Lurçat. Papier peint (éd. Pierre Chareau).

raffiner sans cesse ses formes. Voici Fernand Nathan, provençal d'origine, mêlé d'abord au mouvement de la jeune peinture méridionale et aussi bien doué comme peintre que comme architecte, qui dessine des étoffes décoratives vraiment admirables, des meubles et des ensembles où la fantaisie la plus charmante est jointe à un souci de rationalisme et de logique harmonieuse tout à fait saisissant, Nathan, qui, parfois, se ressouvenant des meubles de son pays natal, en modernise les formes et l'architecture avec un goût exquis, et qui, travailleur probe et consciencieux, apporte à tout ce qu'il tente, les plus belles qualités d'artiste.

Voici Emile Bernaux, sculpteur sur bois, comme Jallot, et qui possède des dons de premier ordre dont il a tiré le plus heureux parti, décorateur-meublier chez qui le sentiment de l'ornementation s'épure et se simplifie à chaque nouvelle expérience.

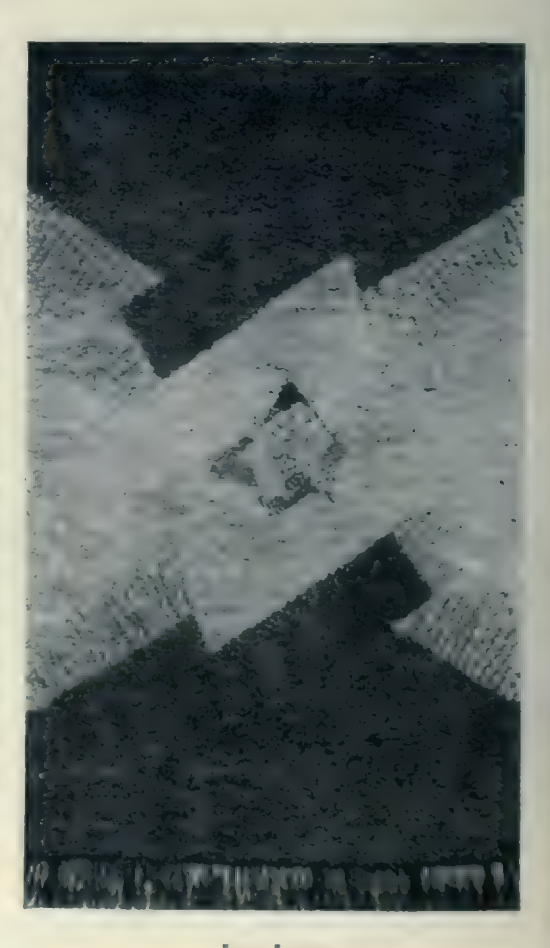
Voici Mouveau et Joubert, ralliés au dogme de la simplicité raffinée qui est à l'ordre du jour et y sera longtemps encore et de plus en plus.

Voici Mlle Lucie Renaudot dont le goût précieux fait souvent merveile et ne tardera pas, une fois dépouillé de certaines petitesses, à s'imposer victorieusement.

Voici Paul Montagnac qui, loin de décevoir les belles espérances qu'il avait fait naître à ses débuts, s'oriente sans cesse vers une possession de plus en plus certaine de son talent. C'est un ébéniste savant et ingénieux qui excelle en tout ce qu'il tente et de qui les œuvres resteront, à cause qu'elles sont conçues et exécutées selon l'esprit le plus traditionnel et le plus moderne à la fois.

***

Plus encore peut-être que Süe et Mare, moins, cependant, que Chareau, Jacques Ruhlmann apparaît l'ennemi déclaré de l'ornement. L'architecture de ses meubles, il la veut nue, dépouillée de toute décoration, ne valant que par elle-même, par ses proportions, par sa matière, par l'espèce de beauté mystérieuse et évidente cependant qui se dégage de la logique des formes et de leur appropriation à la destination de l'objet. Quand je dis que Ruhlmann dédaigne l'ornement, je ne veux pas dire qu'il n'en fait aucun usage, mais seulement qu'il ne lui fait jouer — ce qui est fort bien, d'ailleurs — dans ses créations qu'un rôle secondaire; et c'est par là que l'influence exercée par lui se montre déjà, bien qu'il ne soit entré en lice qu'en 1913, particuliè-



Jean Lurçat.
Tapis au point noué (éd. Pierre Chareau).




Charles Dufresne. Tissu imprimé.


Paul Véra. Tissu imprimé.

rement bienfaisante. Si le meuble moderne tend à se libérer de plus en plus de toute surcharge, à se simplifier de plus en plus, tout en devenant, par la perfection de son exécution et par la préciosité des matériaux mis en œuvre de plus en plus riche, c'est en grande partie à Ruhlmann qu'il le doit.

Ruhlmann véritable maître-décorateur. Il possède une incontestable originalité, il a le sens de la grandeur, il est un des rares décorateurs d'aujourd'hui de qui l'on peut avoir la certitude que les productions braveront victorieusement l'épreuve de l'avenir. Walter Crane affirme que les trois grands principes de l'art décoratif sont: « l'absolue simplicité; la nécessité d'une idée une et l'unité parallèle du sentiment; l'expression de l'époque présente » et que la valeur réelle, foncière, d'une œuvre d'art décoratif peut ne dépendre nullement de l'ornementation qui la dé-


André Mare. Tissu imprimé.

core. Cela signifie-t-il que l'ornementation doive être nécessairement, obligatoirement proscrite de toute œuvre d'art appliqué ? Non pas, mais simplement qu'il est quantité d'œuvres d'art appliqué auxquelles non seulement leur ornementation n'ajoute rien mais desquelles, au contraire, elle retire une grande partie de leur charme et de leur beauté.

Que l'abandon de l'ornement soit devenu un des traits dominants de l'art décoratif français moderne est donc une preuve que, d'une part, nos artistes et nos artisans, d'autre part, le public pour lequel ils travaillent, ont atteint un degré de compréhension plus élevé et plus raffiné des arts du décor. Car il est certain que parmi les productions de l'art appliqué qui ont vu le jour chez nous de 1895 à 1910, innombrables sont celles qui ont perdu les qualités par lesquelles elles s'étaient imposées à notre sympathie, qui ne nous font l'effet d'être démodées et qui le sont, peut-être, en réalité, que parce qu'elles sont trop ornées ou parce que l'ornement ne s'y trouve pas strictement à sa place, n'en fait pas partie intégrante, n'y est pas indispensable; et il est hors de doute que certains meubles, certains objets d'art datant de la même époque, mais de formes simples, de proportions heureuses, de belle et loyale matière, dénués d'ornements, ont pris, au contraire, à nos yeux une nouvelle valeur, ou, du moins, n'ont rien perdu de leur charme, se sont parés de qualités imprévues et dont il est permis de croire que le temps ne détruira pas l'agrément.



Claudius Linossier.
Vase cuivre rouge incrusté de ferro-nickel et d'argent.

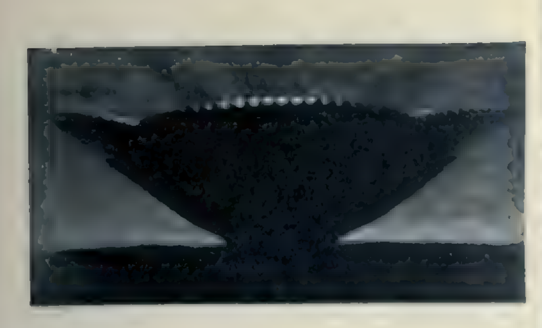
On ne saurait donc trop louer Jacques Ruhlmann de sa sobriété ornementale, laquelle ne l'empêche nullement d'être somptueux. Tous les meubles sortis de ses ateliers portent, en effet, l'empreinte du goût le plus épuré de la magnificence et de la perfection. Il affectionne les formes rectilignes, les grandes surfaces de bois précieux, qu'il rehausse parfois d'un motif de marqueterie d'ivoire très simple et situé avec une recherche aussi savante que sûre de l'effet : certains cabinets, certains meubles à bijoux, certaines tables à coiffer signés de lui, et tel grand bahut d'amboine à incrustations d'ivoire, avec sa plaque de serrure à la chinoise en argent ciselé, avec les boules d'argent sur lesquelles il repose, et tel grand buffet-dressoir dont les portes entièrement unies s'ornent d'un quadrige en marqueterie d'ivoire, sont d'incontestables œuvres d'art d'ébénisterie moderne, dignes de prendre place auprès des chefs-d'œuvre du passé.

***

Et je n'hésiterai pas à en dire autant des créations de Süe et Mare, non seulement parce qu'elles portent la marque d'une incontestable et éclatante originalité mais parce que, davantage peut-être qu'aucune de celles que nous voyons éclore chaque jour, elles me semblent être le résultat d'études sérieuses, de réflexions approfondies et avoir pour base une volonté consciente qui exclut ou du moins réduit au minimum le rôle du hasard, du caprice, de la fantaisie dans la composition, l'élaboration et l'exécution du moindre objet, parce qu'en elles, pour tout dire, me paraît se réaliser le plus heureusement et le plus complètement l'union de l'esprit moderne et du traditionnalisme. Pour créer et diriger une entreprise comme la Compagnie des Arts Français, pour entreprendre et réaliser une œuvre collective avec la collaboration d'artistes comme Pierre Poisson, Jaulmes, Ch. Dufresne, Paul et André Véra, etc., il était nécessaire d'avoir une doctrine... et Süe et Mare en ont une.

« Gardez-vous de croire, disaient-ils un jour, que des affinités de goût, la bonne volonté, l'amitié même soient assez forts pour lier étroitement l'un à l'autre les ouvriers de la même œuvre. Il faut encore qu'ils parlent la même langue fondée non sur la sensibilité, naturellement particulière et capricieuse mais sur la raison.

« Quand nous étudions les chefs-d'œuvre de l'architecture et des arts qui en relèvent, nous voyons que leur harmonie réside dans une géométrie plus ou moins cachée. Certaines proportions, certaines lignes



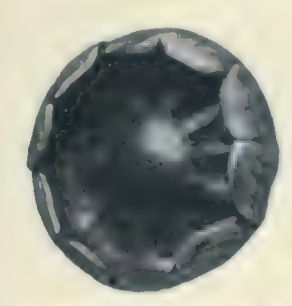


Edouard Monod-Herzen. Coupes en métal battu, repoussé et ciselé. (Phot. Lib de France)

ont des vertus singulières. Tous les triangles, tous les rectangles, tous les ovales ne sont pas également beaux. Nous adoptons les uns ou les autres après réflexion ; chacun de nous y enclôt sa fantaisie individuelle; et c'est la présence, visible ou secrète, de ces figures, dans toutes les parties d'un tout, ce sont leurs contrastes et leurs rappels qui confèrent à une façade, à un meuble, leur rythme et leur harmonie ».

Principes excellents à l'application desquels on ne saurait nier que les tissus, les tapis, les meubles, les compositions décoratives, les ensembles comme les appareils de luminaire, les pièces de céramique, de métal ou de verrerie sorties des ateliers de la Compagnie des Arts Français doivent leur équilibre, leur harmonie, leur beauté, l'espèce de purisme qui les caractérise. Süe et Mare ont le sens de la grandeur : ils savent ordonner des ensembles d'ample et noble allure ; ils ont en haine la petitesse, ils impriment à tout ce qu'ils font une sorte de splendeur discrète et forte ; ils chérissent les formes souples et fermes à la fois, les partis pris simples et riches en même temps, les beaux matériaux loyaux et purs. Ils abominent l'ornement mesquin ; d'instinct, de goût, de réflexion ils vont au contraire à tout ce qui parle le langage de l'harmonie virile, de la santé, de la robustesse et de la raison ; et ils ont par dessus tout le culte du passé : ce qui, loin de les empêcher d'être des hommes et des artistes de leur époque, les y aide au contraire et donne à leur production la solide armature par quoi elle s'affirme.

La façon dont Pierre Chareau conçoit son art est toute différente. Logicien impitoyable, il pousse ses idées et les formes dans lesquelles il les matérialise à l'extrême limite du rationalisme. Il fait table rase des exemples d'autrefois ; il aborde tous les problèmes avec une clairvoyance froide, une sorte d'impassibilité parfois déconcertante. Mais quelles heureuses solutions il réussit à en tirer ! Ses meubles ressemblent à des théorèmes et cependant, par la stricte adaptation des lignes et des volumes aux conditions inéluctables de la matière et aux nécessités de l'objet, il sait les revêtir d'un charme, d'un charme très particulier, très d'aujourd'hui, très simple et très complexe à la fois et qui correspond aussi adéquatement que possible aux aspirations scientifiques, matérialistes, mécaniques, oserai-je dire de notre époque. Moderne, dans le sens le plus complet du mot, Pierre Chareau l'est plus qu'aucun autre. Il est le « meublier », « l'ensemblier » idéal d'une génération passionnée de vitesse, de sport, d'activité industrielle, de la génération qui a vu naître la T. S. F. et l'aviation et qui vit au milieu de tous les prodiges de la science moderne



Edouard Monod-Herzen. Boutons en argent repoussé et ciselé.





Emile Lenoble. Poteries de grand feu. (Phot. Lib. de France)

en les trouvant tout naturels et sans s'en étonner et sans même prendre le temps de les admirer. Il est géométrique, il ne craint pas les heurts de formes, pourvu qu'ils soient logiques ; il est économe de matière et de place ; il exclut de son art la méditation, le rêve, la poésie, tout ressouvenir, toute évocation, toute suggestion du passé et de vie spirituelle. Ce qui est utile est nécessairement beau, ne peut pas ne pas l'être ; il n'est de beauté que dans l'utile et par l'utile. Et cependant, des meubles, des ensembles qu'il compose et signe se dégage une étrange saveur d'art, et tout en étant un savant ou plutôt un scientifique, Chareau est incontestablement un artiste, d'une réelle originalité, d'une évidente personnalité.

André Groult apparaît plus raffiné, plus féminin, si l'on peut dire. Il affectionne les matériaux précieux, les combinaisons de lignes subtiles et rares ; il ne rompt point avec le passé, mais en s'inspirant du passé il excelle à être moderne, non pas à la manière d'un Chareau, à celle plutôt des Süe et Mare. C'est un technicien hardi chez qui s'allie au goût le plus délicat le sens le plus vif du charme et de la volupté des couleurs et des formes. Et André Groult a, lui aussi, l'instinct de l'élégance féminine : il a créé des mobiliers de chambres à coucher et de boudoirs qui sont des choses exquises.

Je serais incomplet si je ne signalais les très intéressantes recherches et les non moins intéressants aboutissements d'artistes comme René Gabriel, Fabre, André Hellé, Michel Dufet, Dominique, Lahalle, Carlos Reymond, Paul Huillard, excellent architecte et non moins excellent décorateur et « meublier », Mallet-Stevens dont le talent, un peu excessif et outrancier, s'impose cependant à l'attention, Paul Mallon, Martine qui excelle dans les combinaisons hardies et ingénieuses et si je ne réservais une place à part à André Fréchet et à l'Ecole Boulle dont il est, depuis quelques années, le directeur.

C'est sous sa direction, en effet, que l'Ecole Boulle, s'est manifestée avec une évidente supériorité artistique. L'on connaissait, certes, la sûreté de l'enseignement technique qu'y reçoivent les artisans du meuble, mais il était permis jusqu'à ces derniers temps d'émettre quelques doutes sur la valeur artistique de cet enseignement ou du moins elle n'était pas encore apparue aux yeux de tous. A. Fréchet a su donner à ses élèves une orientation excellente. La participation de l'Ecole Boulle à diverses manifestations d'art décoratif au cours des années précédentes a montré quels grands progrès y ont été réalisés. Les productions personnelles de Fréchet ont les plus charmantes et les plus solides qualités.

N'y aurait-il pas enfin quelque injustice à ne pas mentionner ici le nom d'un des hommes qui ont le plus courageusement lutté et qui continuent de lutter encore pour le mobilier moderne, Louis Majorelle ? Aux côtés de Victor Prouvé, de Camille Martin, de R. Wiener, d'Antonin Daum, de Hestaux, de Gauthier, de Gruber, il fut avec Emile Gallé le protagoniste le plus ardent de la fameuse Ecole de Nancy



Emile Lenoble. Poteries de grand feu. (Phot. Lib. de France)

Majorelle épousa si complètement, avec un si vif enthousiasme les théories de Gallé qu'il se laissa aller, à ses débuts, aux plus graves excès. Il s'assagit plus tard, son goût s'épura ; il produit aujourd'hui des ensembles et des meubles isolés qui, tout en se ressentant parfois de ses prédilections passées, sont loin de manquer de mérite. Et Majorelle fut aussi un des premiers industriels d'art qui donna le bon exemple.

CHAPITRE VI

La Tapisserie : la Manufacture des Gobelins ; l'initiative privée. — Tissus décoratifs et Tapis.

La troisième République ne le cède guère aux régimes qui l'ont précédée en ce qui concerne le grand art de la tapisserie et la Manufacture Nationale des Gobelins avait à peine cessé d'être impériale qu'elle revenait aux erreurs déplorables qui l'avaient guidée pendant tout le XIXe siècle. S'il faut lui être reconnaissant de ne pas avoir fait exécuter dans ses ateliers les portraits des divers présidents de la République qui se sont succédé au palais de l'Elysée, depuis M. Thiers jusqu'à M. Doumergue, il faut constater tout de même qu'elle ne faillit pas à la coutume en commandant aux Gobelins la reproduction de quelques toiles de maîtres comme la *Visitation* de Ghirlandajo, *l'Apothéose d'Homère* d'Ingres, la *Vierge et l'enfant* de Sassoferrato et le *Saint-Jérôme* du Corrège. C'est miracle que tout le Louvre n'y ait pas passé.

Cela, au fait, aurait-il moins valu que de demander à d'aussi médiocres artistes que Mazerolle, Maurice Leloir, Machard, Olivier Merson, Ehrmann, Jules Lefèvre, Joseph Blanc, etc., des cartons de tapisserie ? On se le demande. La *Séléné* de Machard, la *Filleule des fées* de Mazerolle (aujourd'hui en Russie, heureusement), la *Nymphe et Bacchus* de Jules Lefèvre, le *Couronnement de Molière* et la *République Française* de Joseph Blanc, la *Céramique et la tapisserie* de Merson, les compositions de Galland pour la Comédie-Française, celles de Jean-Paul Laurens pour les Archives Nationales, *l'Apollon et Daphné* d'Albert Maignan, la *France colonisatrice* de Georges Rochegrosse, la *Vertumne et Pomone* de Gorguet, le *Mariage civil* de Georges Claude ont beau avoir été composés en vue d'être des tapisseries, ils n'ont aucune des qualités requises pour en être ; aucun de leurs auteurs n'était préparé à cette tâche difficile. Ils se sont contentés de peindre comme ils le faisaient chaque année pour le Salon une de ces toiles artificielles et conventionnelles, d'une mollesse de dessin, d'une banalité de couleur véritablement écœurantes et cela leur a paru suffisant. Nul d'entre eux n'a fait l'effort — aucun en aurait-il été capable ? — de traiter le thème qu'il s'était imposé ou qui lui avait été imposé en fonction de la technique particulière et des bonnes traditions de cet art.

Seul, semble-t-il, M. Edouard Toudouze aurait eu, jusqu'à un certain point — mais jusqu'à un certain point seulement — ce noble souci. Les cartons qu'il a composés pour la Grand'Chambre du Palais de Justice de Rennes et où il a représenté le *Mariage d'Anne de Bretagne*, la *Rencontre de Jeanne d'Arc et du Connétable de Richemont*, les *Funérailles de Duguesclin* et le *Couronnement de Nominoë*, premier roi des Bretons,

sont infiniment supérieurs à tout ce qui a été fait aux Gobelins depuis un siècle ; cela veut-il dire grand-chose ? Non pas, hélas ! Mais en tout cas chez lui seul se constate la préoccupation d'ordonner son sujet selon un rythme de grande décoration monumentale et se ressouvenant, pas encore assez à mon gré, des chefs-d'œuvre qu'ont créés au XV[e] siècle les grands tapissiers de France et des Flandres, il a mis son point d'honneur à ne pas se laisser aller aux mesquineries, aux gesticulations, aux niaiseries de ses contemporains ou de ses devanciers immédiats. Son œuvre a une allure assez noble, à tout prendre.

Ce que l'on ne parvient pas à comprendre, par exemple, c'est que la Direction des Gobelins, revenant à ses erreurs passées, ait eu la faiblesse de porter son choix sur des œuvres comme celles d'un Claude Monet et d'un Odilon Redon qui par leur technique n'ont aucun rapport, pas même le plus lointain, avec l'art de la tapisserie. Qu'elle se soit adressée à Jules Chéret pour lui demander des cartons de tentures murales, cela pourrait encore se comprendre, mais qu'elle ait accepté de reproduire au dossier de sièges telles ou telles compositions du même artiste agrémentées de petites femmes, cela ne saurait s'admettre. Des personnages ornant des sièges, je sais bien que le XVIII[e] siècle en a usé et abusé ; ce n'est pas une raison pour imiter un aussi détestable exemple.

Et de même, il ne semble pas qu'ait été très heureuse l'idée de demander à un talent ampoulé et redondant comme celui d'Anquetin, ou à des réalistes comme Gaston Prunier et Raffaëlli, ou à une personnalité aussi insignifiante que celle de M. Franc Lamy des cartons pour les Gobelins. La composition de M. Jaulmes, le *Départ des Américains pour la guerre* vaut évidemment mieux et les *Contes de Perrault* de M. Jean Veber offrent un réel intérêt; mais qui ne voit qu'il ne s'agit pas ici d'une question de talent, mais d'une question d'esprit et que ce qui fait défaut à ces artistes c'est l'élévation de pensée, le sens décoratif noble et large, l'ampleur et la richesse de conception, le don, surtout, de la transposition des réalités sur un plan plus haut sans lesquels une tapisserie n'est qu'une image indigne de braver l'avenir. Fournir, en effet, à l'extraordinaire habileté des ouvriers de la Manufacture des Gobelins des occasions de se manifester dans toutes ses possibilités n'est pas suffisant. La décadence de l'art de la tapisserie est dûe en grande partie au perfectionnement des procédés de teinture des laines. C'est par dizaines de mille que se dénombrent les nuances mises à la disposition des tapissiers modernes. Rien de pire. La tapisserie n'est pas la peinture, l'on rougit d'avoir à le répéter. Elle est un art, non pas de copie, mais d'interprétation décorative: faire du tapissier un simple copiste, là est l'erreur foncière. Reproduire dans leurs moindres détails, dans leurs plus infinies subtilités, les colorations du modèle, cela est une erreur et des plus regrettables. Mais où est donc aujourd'hui, par suite de la mauvaise éducation professionnelle que reçoivent les ouvriers d'art, l'artisan capable de faire autre chose ?


Canapé de salon. Tapisserie de Ch. Dufresne (Compagnie des Arts français).

Et enfin, l'art de la tapisserie étant le plus luxueux, le plus magnifique de tous les arts du décor, n'est-ce pas pitié que de voir qu'on l'emploie à traiter des sujets de plat réalisme, de réalité directe comme ceux dont je parlais tout à l'heure ? Et n'est-il pas infiniment regrettable de constater qu'à notre époque, alors que vivent et œuvrent nombre d'artistes — un Maurice Denis, par exemple, de qui les dons de décorateur apparaissent incontestables à tous les esprits libres de préjugés et de partis pris — qui semblent tout désignés pour concevoir de grandes compositions vraiment dignes d'être traitées dans

cette admirable technique, les pouvoirs publics vont justement frapper à la porte de ceux qui ne sont qu'à moitié qualifiés pour pareille tâche. Mais il ne faut point s'en étonner: Chassériau, Delacroix, Puvis de Chavannes, sont morts sans que l'Etat ait songé à faire appel à eux. Ainsi allaient, ainsi vont, ainsi continueront d'aller les choses.

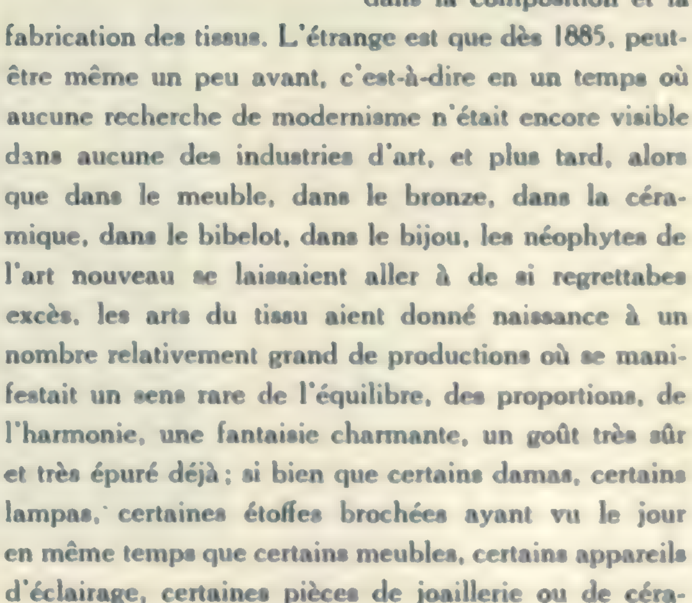
Et c'est en dehors seulement des Gobelins, c'est-à-dire de la production officielle, toujours entravée par trop de considérations étrangères à l'art, que se sont produites quelques tentatives dignes d'intérêt. Je citerai notamment certaines tapisseries du grand statuaire Maillol, de Paul Ranson, de M. et Mme Fernand Maillaud, d'un caractère de nature si original et si prenant, de Paul Jouve qui a fait exécuter en tapisserie son carton *Panthère noire et perroquets* dans un décor de forêt vierge avec une grande figure de bouddha dans le fond, de Jules Chéret à qui M. Maurice Fenaille avait demandé des cartons, mis en œuvre dans des ateliers créés et dirigés par ce parfait amateur d'art, de Jules Flandrin qui a créé dans le Dauphiné des ateliers de tapisserie d'où sont sorties déjà nombre d'œuvres dignes du plus grand intérêt; de Pierre Laprade, de qui la maison Tassinari et Chatel a exécuté le *Navire*, de Mme Ory Robin (tapisseries et portières en ficelle et fil d'or et de soie dont on peut voir des spécimens au Musée des Arts Décoratifs) — sans oublier la *Volière* de Charles Duval, ni les mobiliers de Karbowski, de Bénédictus pour la Manufacture d'Aubusson, de Charles Dufresne et de Jaulmes pour la Compagnie des Arts Français ni la grande tapisserie de ce dernier, j'y insiste, représentant le *Départ des Américains pour la guerre* — et je croirai ne rien avoir omis d'essentiel pour donner au lecteur une idée de ce qu'a produit de meilleur depuis vingt ans l'initiative privée, dans cet art magnifique de la tapisserie où nos grandes manufactures se sont laissées distancer, faute de vouloir reconstituer sur d'autres bases leur production, faute surtout de remonter aux vraies traditions et de renoncer aux erreurs des pires époques et surtout de la fin du XVIIIe siècle et de tout le XIXe, à savoir de reproduire des toiles de maîtres n'ayant aucun rapport d'aucune sorte avec la technique de la tapisserie.



Süe et Mare. Fauteuil de bureau.

***

Entre tous les efforts qu'ont accomplis depuis plus de trente ans les architectes, les artistes décorateurs, les artisans et les industriels français pour renouveler le décor de la vie et l'adapter au goût du public, infiniment plus avide, d'ailleurs, de nouveauté que le prétendent les défenseurs et les copistes des styles consacrés, il n'en est guère dont les résultats s'imposent avec plus d'autorité que ceux qui ont été réalisés dans la composition et la



fabrication des tissus. L'étrange est que dès 1885, peut-être même un peu avant, c'est-à-dire en un temps où aucune recherche de modernisme n'était encore visible dans aucune des industries d'art, et plus tard, alors que dans le meuble, dans le bronze, dans la céramique, dans le bibelot, dans le bijou, les néophytes de l'art nouveau se laissaient aller à de si regrettabes excès, les arts du tissu aient donné naissance à un nombre relativement grand de productions où se manifestait un sens rare de l'équilibre, des proportions, de l'harmonie, une fantaisie charmante, un goût très sûr et très épuré déjà; si bien que certains damas, certains lampas, certaines étoffes brochées ayant vu le jour en même temps que certains meubles, certains appareils d'éclairage, certaines pièces de joaillerie ou de céra-



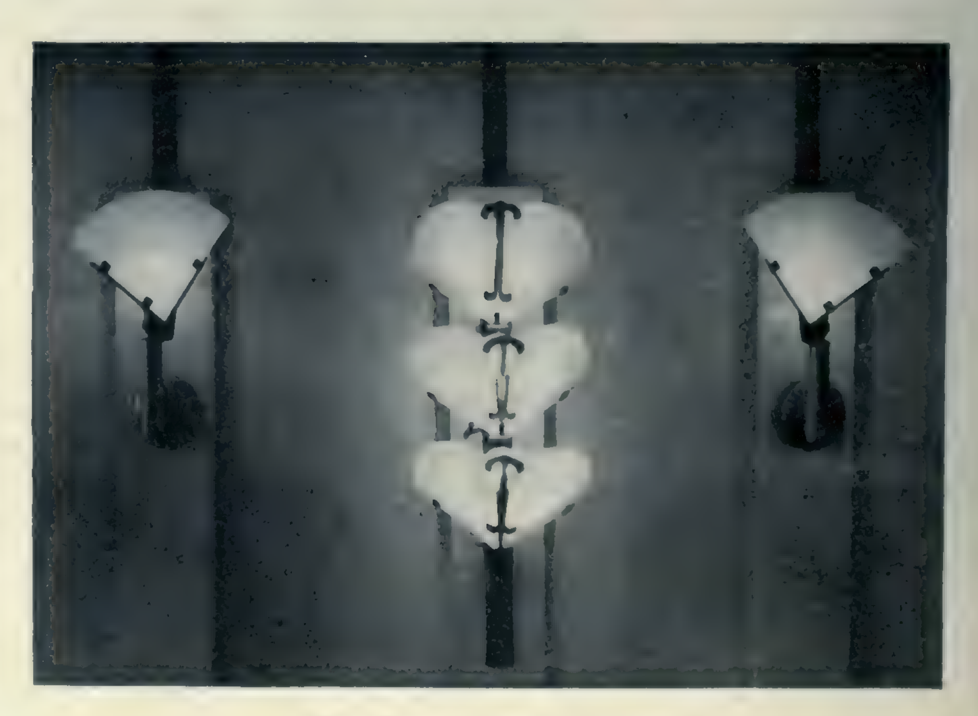
Rob. Mallet-Stevens. Vestibule.

mique lesquels sont aujourd'hui véritablement intolérables, non seulement ne se sont point démodés mais n'ont rien perdu de leurs mérites.

Il y a à cela plusieurs raisons, dont la première est que la décoration des surfaces planes présente de moins grandes difficultés que tout autre mode de décoration, est un problème moins périlleux à résoudre que la décoration en volume, est soumise à des règles plus sévères et plus rigides, et la seconde qu'entre toutes les industries d'art, il n'en est point qui ait conservé plus vivantes ses traditions que celle du tissu, plus parfaite sa technique, et que, par suite, la part de collaboration de l'ouvrier, de l'exécutant, du fabricant, y est plus prépondérante, soit dit sans vouloir diminuer en rien le rôle du créateur de modèles. Techniquement, aussi, on ne saurait nier qu'il est fort exceptionnel qu'un carton de tissu perde à l'exécution aucune de ses qualités; bien au contraire, il y en acquiert de nouvelles à cause des matériaux mêmes dans lesquels il est traduit. Comparez avec les tissus d'autrefois ceux d'aujourd'hui; ceux-ci sont dignes de ceux-là.

Il est à remarquer encore que les grands fabricants de tissus — cela est tout à leur éloge — firent preuve à l'égard des tentatives inspirées par l'esprit moderne d'une moindre méfiance que les ébénistes, les bronziers, les céramistes, les verriers, etc. Cela tient sans doute au fait que le public se montrait plus accueillant, dans cet ordre de choses, à la nouveauté, le public féminin, particulièrement, que l'évolution constante de la mode rendait plus sensible et plus compréhensif aux colorations et aux partis pris décoratifs inédits.

C'est ainsi que dès les environs de 1878, des maisons comme les frères Cornille, les Tassinari et Chatel, les Ducharne, entre autres, se mettaient à l'avant-garde de la production et faisaient preuve, en éditant des dessins de tissus franchement dégagés des formes ou des colorations d'autrefois, d'une audacieuse initiative. Certains damas, lampas, brocarts, velours de Gênes qui virent alors le jour étaient composés de motifs floraux d'un réalisme minutieux, de semis ou de bouquets jetés d'une curieuse exactitude, feuilles de chêne, de pampre, branches de lys, pivoines, cerisier, à quatre ou cinq couleurs, ou des imitations



Pierre Chareau. Appareils d'éclairage.

de peau de tigre. Cela pouvait manquer de style, cela pouvait être considéré comme un peu trop fantaisiste ou désordonné peut-être, mais cela témoignait en tout cas du plus louable désir de fuir les sentiers battus et cela, d'autre part, correspondait assez heureusement au besoin de vérité, de documentation, de naturalisme



Edouard Benedictus. Canapé en tapisserie d'Aubusson.

de l'époque. Giraldon, Karbowski, Dufrêne, de Feure, Gaillard, Selmersheim, Colonna, Follot, Lambert, Aubert, pour ne citer que les plus connus, produisirent entre 1895 et 1914 nombre de cartons où le sentiment le plus précieux, le plus charmant, le plus riche de la composition s'alliait au goût le plus raffiné de la couleur et à la compréhension la plus ingénieuse des exigences techniques de l'art du tissu. Telle tenture officielle de velours de Gênes de Giraldon aux pieds le laurier montant à intervalles réguliers et formant des médaillons portant les initiales R. F. ou des cartouches au coq gaulois; tel lampas de Karbowski, inspiré de la *Source* et montrant une fontaine où viennent boire des colombes, tel damas du même artiste composé pour recouvrir les murs de la salle de musique du marquis de Polignac dans son hôtel de Reims, avec ses lyres flanquées de génies antiques jouant de la trompette sur une tige de laurier et les noms de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Wagner, telle brocatelle, également de Karbowski, à la corbeille de roses et à la couronne de laurier, et les *Mûres* de Giraldon ont incontestablement du style, et un très grand style : ce sont d'impeccables compositions auxquelles la perfection de la mise en œuvre et de l'exécution assure une place définitive dans l'histoire du tissu français.

Maurice Dufrêne et Paul Follot ont plus de liberté, plus d'imagination ; leurs tissus sont de véritables poèmes dont s'enchantent les regards et l'esprit ; ils sont conçus selon des thèmes d'une subtilité et d'un charme rares, ils ont une richesse ou une délicatesse



Dufet et Bureau. Chambre à coucher (éditée par P.-A. Dumas). (Phot. Lib. de France)

de colorations infiniment séduisante, ils sont ordonnés selon des rythmes complexes qui en font d'incontestables œuvres d'art.

Au même ordre de recherches se rattache un grand lampas broché du peintre René Piot : sur un fond noir ou tête de nègre se détachent des branches d'arbres exotiques en fleurs, grimpent des raisins ; des papillons, des perruches volètent parmi cette végétation fastueuse. L'on ne peut rien imaginer de plus magnifique.

Je remplirais des pages et des pages si je voulais faire ici le dénombrement et la description des tissus les plus originaux et les plus parfaits qui ont été créés en France depuis vingt-cinq ans par nos décorateurs et nos fabricants. Il me faut cependant mettre hors de pair, à cause de leur accent de modernisme si aigu et si vibrant, les tissus exécutés par MM. Bianchini, Férier et Cie d'après les cartons de Raoul Dufy.

Dans ses toiles imprimées Dufy est revenu et le plus spirituellement du monde au décor un peu touffu, anecdotique et d'actualité, des vieilles toiles de Jouy. La *Moisson*, la *Danse*, le *Tennis*, la *Pêche*, la *Chasse*, *Longchamp* sont des choses délicieusement réussies, où le dessin du moindre détail apparaît aussi caractéristique que fantaisiste et imprévu, grâce à des accentuations franches, serrées, d'un cubisme quelque peu ironisant, qui transpose à merveille, ainsi qu'il convient, la réalité des choses. Ce qui donne encore aux tissus de Dufy un agrément exceptionnel, c'est sa connaissance approfondie des possibilités techniques de cet art. Ses toiles, ses damas, ses lampas sont composés en vue de l'effet à obtenir et qui ne pourrait être obtenu sans cela. Un de ses derniers damas, par exemple, intitulé *Floréal*, est décoré de grands bouquets de roses et de clématites, en semis très espacés, de façon à réserver des emplacements unis sur lesquels peuvent s'accrocher des tableaux, certaines parties du dessin étant traitées en pointillés, ce qui fait que le motif se prolonge légè-



(Phot. Lib. de France)
Ecole Boulle. Meuble de Salon.



RUHLMANN. CHAMBRE DE JEUNE FILLE.

rement sur le champ du tissu par des lignes à peine visibles, de l'effet le plus neuf et le plus charmant. Dans d'autres étoffes de sa composition, comme le *Quadrige*, le *Cortège d'Orphée*, l'*Eléphant et Tigre*, la *Tortue*, le *Pégase*, la *Chèvre du Thibet*, Raoul Dufy se laisse séduire par des ressouvenirs de l'antiquité égyptienne ou hellénique, hindoue ou persane auxquels son talent étrangement épris de modernisme donne une saveur toute nouvelle, un agrément composite bien fait pour enchanter le goût de ses contemporains.



Louis Sognot. Lustre (Atelier Primavera).

Je serais incomplet si je ne réservais une mention spéciale aux tissus de Süe et Mare d'une composition large et savante, d'une haute tenue d'art, ainsi qu'à ceux particulièrement harmonieux de lignes et de couleurs, sobres et riches à la fois, de Fernand Nathan, à ceux de Groult, de Drésa, de Chareau, de Martine, à ceux véritablement enchanteurs, subtils, chatoyants, somptueux, infiniment délicats et riches de Benedictus, de Dim, de Carlègle, de Dufet, d'Andrada, aux toiles de Rambouillet, à ceux qu'éditent les ateliers d'art décoratif des Grands Magasins, la *Maîtrise*, *Pomone*, *Primavera*, etc., et je me reprocherais de ne pas rappeler les recherches, dans la production de la dentelle décorative du regretté Paul Mezzara, de MM. Jacques, Coudyser et de Mme Ory-Robin. Et que ne puis-je enfin parler, comme je voudrais le faire, de la rénovation totale de l'art du tapis depuis le jour où Siegfried Bing eut l'audace de commander à Frank Brangwyn pour *l'Art Nouveau* des cartons de tapis, jusqu'à l'époque présente.

« Le tapis, dit Edgar Poe dans la *Philosophie de l'ameublement*, c'est l'âme de l'appartement ». Rien de plus vrai et il semble que les décorateurs français modernes se soient intimement pénétrés de la subtilité de cette remarque où le grand poète américain a défini avec tant de précision et de profondeur le rôle du tapis. Ils font montre aujourd'hui, dans la manière dont ils conçoivent la composition et la coloration de cette pièce si importante de l'ameublement et de la décoration intérieure, ils font montre du goût le plus sûr et le plus raffiné. Il me faudrait nommer encore tous les artistes de qui j'ai déjà parlé si je voulais donner les noms de ceux qui, dans ce genre, ont signé les productions les meilleures de ce temps. Combinaisons florales ou abstraites, jeux de fonds, motifs géométriques, à toutes les conditions particulières de l'art du tapis l'on peut dire qu'ils sont parvenus à exceller et je connais bien des hautes laines et bien des moquettes qui peuvent rivaliser avec les créations les plus achevées qui aient pris naissance en Europe depuis cinquante ans; et bien qu'aux seuls tapis de l'Orient et particulièrement de la Perse et de la Chine continue d'appartenir la suprématie absolue, l'on ne saurait nier sans injustice ou sans aveuglement que les décorateurs français d'aujourd'hui n'aient porté cet art au plus haut degré de perfection. Parmi les



Martine. Tapis.

meilleurs « compositeurs » de tapis, je citerai Maurice Dufrêne, Paul Follot, Benedictus, Faillet, Pierre Bracquemond, da Silva Bruhns, Ruhlmann, Süe et Mare, presque tous ceux, en somme, que nous voyons exceller dans le meuble et dans le tissu.

CHAPITRE VII

La Manufacture de Sèvres. — Renaissance des arts céramiques : Chaplet, Carriès, Delaherche, Lenoble, Decœur, Méthey, etc.

Il est assez difficile de caractériser la production de la Manufacture de Sèvres de 1871 à 1900, pour ne pas dire jusqu'à ces dernières années. Il y manque l'essentiel, c'est-à-dire, l'art. « La Manufacture de Sèvres, disait M. Duc dans son rapport de 1875, possède dans son sein tous les éléments nécessaires pour la maintenir au niveau de sa réputation européenne. La fabrication est supérieure, la science est arrivée à un haut degré de perfection et peut fournir à tous les besoins de l'art céramique sous le double rapport de la matière, des émaux et des couleurs... les artistes ont pour la plupart une virtuosité qui ne peut être surpassée... ils possèdent presque tous ces qualités naturelles de goût, de grâce et de délicatesse qui sont l'apanage de notre tempérament national. L'éducation et l'instruction manquent seules à cet ensemble de brillantes qualités ». Et bien d'autres choses encore, et surtout le souci de la nouveauté, le souci de la forme, l'audace, le feu sacré !

Lorsque l'on revoit, dans les vitrines de cet admirable musée céramique de Sèvres, les figures et les groupes de biscuit, les vases et les coupes de porcelaine tendre, toute la production de Sèvres de cette époque, lorsque l'on constate que les artistes qui y jouissaient alors de la plus haute autorité étaient Joseph Chéret et Carrier-Belleuse, l'on comprend que cette production n'ait pu être que médiocre. Qu'importe que le laboratoire de la Manufacture ait été pourvu des perfectionnements les plus grands, que



Martine. Tapis « Les Grands Pavots ».

les chimistes Lauth et Vogt soient parvenus à créer conformément aux desiderata du Conseil de perfectionnement, une « porcelaine nouvelle », essentiellement kaolinique, solide, résistant à l'acier, blanche et transparente, ayant la douceur des pâtes tendres, pour en faire ce que l'on allait en faire; et ce n'est pas la présence de Rodin à Sèvres pendant quelques années qui risquait de modifier le goût, mieux vaudrait dire d'améliorer le goût, alors régnant, et l'on comprend la violence de la campagne qui, aux environs de 1876, fut menée contre la vieille maison..

Sous la direction de M. Deck, succédant à Carrier-Belleuse, les mêmes errements continuèrent, les mêmes errements artistiques et les mêmes progrès techniques, c'est-à-dire que tout ce qui sort de Sèvres porte la marque du goût le plus fade, et le plus conventionnel et qu'en aucun cas la maîtrise technique ne parvient à faire oublier la médiocrité de composition, la pauvreté d'invention, l'absence de fantaisie, la puérilité de décor et de forme de toutes ces pièces.

En 1900 cependant, un progrès est visible : l'emploi des couvertes cristallisées donne à l'exposition de Sèvres une apparence d'un modernisme séduisant, d'une nouveauté plaisante et imprévue. L'on tente aussi l'application du grès-cérame à la décoration monumentale; malheureusement, la grande composition architectonique exécutée entièrement en grès-cérame d'après les dessins de Ch. Risler, architecte, et les modèles de Coutan, sculpteur, ne présente qu'un intérêt artistique relatif; transportée dans le square Saint-Germain-des-Prés où elle se trouve encore, elle n'est qu'une sorte de carte d'échantillons des possibilités techniques de cette admirable matière.



Adnet. Tapis (Atelier de la Maîtrise).

Depuis quelques années, sous l'active et intelligente direction de M. Georges Lechevallier-Chevignard, il faut convenir que l'orientation artistique de Sèvres apparaît bien autrement satisfaisante. Un esprit nouveau a soufflé sur la Manufacture, abattant peu à peu les vieux préjugés, ruinant les mauvaises traditions; l'air du dehors a pénétré dans les ateliers; Sèvres a pris ou plutôt repris enfin contact avec la vie. L'on s'est décidé à faire appel à des



(Phot. Lib. de France)

Lucie Renaudot. Salle à manger-salon (P. A. Dumas, éd.).

de si glorieux témoignages de vitalité artistique et avait fini par n'être plus que le Conservatoire des traditions les plus stériles, alors qu'elle avait en sa possession quelques-unes des plus parfaites et des plus fécondes techniques de l'art céramique.

*
* *

Ce n'est donc pas à Sèvres, on vient de le voir, qu'allait se manifester l'orientation de la céramique française vers une conception nouvelle, en correspondance avec la culture moderne.

C'est l'époque héroïque de la céramique française que celle où Chaplet commença de produire. Son-

talents nouveaux, vivants, jeunes, audacieux, épris de liberté. Que ne l'a-t-on fait plus tôt, que ne s'est-on soucié plus tôt de recourir à la collaboration d'artistes qui, depuis vingt-cinq ans, avaient fourni la preuve par leur production personnelle qu'ils n'étaient pas indignes que l'on s'adressât à eux !

Des appareils d'éclairage dûs à M. Henri Rapin et à M. Capon, des vases, des boîtes à thé, des services à thé, décorés par MM. Lahalle, Bagge, Boisgegrain, Bonfils, Claude, Jallot, Boisfleury, des biscuits colorés d'après des modèles excellents de l'animalier Pompon, des grès d'après les modèles des beaux sculpteurs Albert Marque et Contesse et du décorateur-sculpteur Le Bourgeois — pour ne citer que quelques tentatives et que quelques noms, montrent quels résultats heureux il est possible d'obtenir en adjoignant aux parfais exécutants de la Manufacture la collaboration de vrais artistes. Sèvres est sortie, définitivement on peut le croire, de sa longue léthargie. Elle avait perdu tout prestige artistique, elle est en train de le reconquérir, pour la plus grande joie de ceux qui depuis trop longtemps déploraient de ne pouvoir adresser en toute conscience que les plus amères critiques à une institution qui dans le passé avait fourni



(Phot. Lib. de France)

J. Puyforcat. Sucrier en argent.

geons que né en 1835, à Sèvres, où son père était marchand de vin à l'enseigne du « Franc Postillon », il entra à la Manufacture Nationale en 1848, passa dix ans à Bourg-la-Reine, dans la faïencerie Laurin où il peignait sous émail stannifère des faïences dans le goût français et italien du XVIe siècle et où il inventa la faïence engobée, dite barbotine qui allait avoir tant de succès à l'Exposition de 1878.



(Phot. Lib. de France)

Djo Bourgeois. Salle à manger Studium Louvre)

Chaplet s'était lié en 1871 avec Félix Bracquemond qui l'attira vers 1875 dans les ateliers d'Haviland, le grand porcelainier de Limoges, dont il dirigeait l'atelier d'Auteuil. C'est par Bracquemond et par Philippe Burty qu'il fut mis en contact avec les productions de l'art de la Chine et du Japon dont il devait bientôt égaler la splendeur. En 1881, Chaplet quitte tout et installe un four à Vaugirard; il hésite, il tâtonne encore, il cherche encore sa voie; mais Bracquemond veille et l'oriente définitivement vers les recherches qui allaient faire sa gloire. En 1887, Chaplet cède son four de la rue Blomet à Delaherche et va s'installer à Choisy-le-Roi, dans ces ateliers où son gendre Lenoble devait plus tard lui succéder.



(Phot. Lib. de France)

J. Puyforcat. Sucrier en argent.

« Ce fut la période émouvante, peut-être géniale de sa vie; il se livre alors passionnément et exclusivement aux porcelaines flammées, à l'étude des rouges de cuivre, des oxydants bleus et blancs, au moyen desquels il obtenait les colorations les plus rares. Plus l'ombre de décor; la pièce est nue comme une chair; elle vaut par le grain de son épiderme; l'œil comme la main en éprouvent des voluptés inconnues.



Guillemard. Cabinet de travail (Atelier Primavera). (Phot. Lib. de France)

De cette conception renouvelée de l'art céramique, de l'art de la poterie, pour être plus exact, laquelle s'appuyait non pas seulement sur l'exemple des céramistes et des potiers de l'Extrême-Orient mais sur les traditions, toujours vivaces dans nos campagnes, des céramistes et des potiers français du temps jadis, l'honneur, incontestablement, revient à Chaplet et à Carriès, à Chaplet, plus encore peut-être qu'à Carriès.

La pièce au tour ne se conforme pas à des galbes prévus et froidement réfléchis: elle naît au petit bonheur de l'inspiration; elle reflètera l'humeur du potier; elle sera calme ou heurtée, élégante ou trapue, fine ou rude. Et toujours elle aura les plus riches parures, ces émaux incomparables s'incorporant à la terre et formant avec elle une matière homogène d'une souveraine beauté.

« Et l'on se sent peu à peu entraîné par le lyrisme d'un tel artiste ; ces pots frémissent d'une vie ardente ; ils vous communiquent un peu de la fièvre au milieu de laquelle ils furent créés. A n'en pas douter, ce sont là les œuvres d'un passionné; pratiquée par un tel homme, la céramique devient alors un art prodigieux où son génie et le feu s'accouplent pour enfanter des chefs-d'œuvre uniques (1) ».

Mais vers 1904, Chaplet avait été menacé de cécité. « Le feu, dont il avait été le maître, qu'il avait dompté et plié à sa volonté et à sa fantaisie, s'était vengé en tarissant en lui les sources mêmes de son génie ». (2) Il mourut en 1909.

(1) Gaston Migeon. *Préface à l'Exposition de l'Œuvre Céramique du potier Ernest Chaplet. Avril 1910.*

(2) Gaston Migeon. *Ibid.*

« Chaplet a passé sa vie à chercher. Tout d'abord, ce sont les faïences françaises et italiennes du XVI[e] siècle qui l'attirent. Il arrive à retrouver leurs belles colorations données par les émaux stannifères; puis il inventa la barbotine — qui eut un grand succès — mais qu'il délaissa bientôt pour les grès, mats et émaillés. Petit à petit son goût se transformait en s'épurant. De vieilles pièces coréennes, chinoises, persanes, arabes et japonaises passaient sous ses yeux et il se disait que là était le bel art céramique, que là était la vérité. Il fallait continuer cette précieuse tradition de la belle matière et du décor étroitement unis. Ses essais sur les grès émaillés, dont les Japonais ont su tirer un si merveilleux parti, ne le satisfont guère. Il veut aller plus loin, il cherche autre chose, il lui faut une autre matière, plus solide, plus difficile à cuire, plus résistante au feu et il s'attaque enfin aux porcelaines flammées: il a trouvé sa voie. Désormais il aperçoit le but: il fera de la porcelaine que seuls décoreront des émaux d'une qualité exceptionnelle — obtenus à de très hautes températures.

« Chaplet devient ainsi un continuateur des glorieuses traditions du vieil art céramique. Lui seul parmi



Mme Chauchet-Guilleré. Chambre de jeune fille (Atelier Primavera). (Phot. Lib. de France)

les modernes a renoué le fil qui nous attache au passé. Après avoir retrouvé les rouges et les violets des vieux maîtres chinois, il a composé, avec des matériaux à lui, une porcelaine nouvelle qui défie les siècles, indestructible et somptueuse que seuls les émaux en coulées décorent et où se marient et jouent, s'exaltent et se dégradent tous les blancs, tous les bleus, tous les bruns, tous les rouges (1) ».

Les recherches de Carriès avaient une autre orientation. Sculpteur plus épris du pittoresque des formes que de leur pureté, d'expressivité que de plasticité, il s'était d'abord attaché à des évocations, dans un caractère franchement décoratif, de figures représentatives, telles ce *Velasquez*, ce *Franz Hals*, cette *Religieuse jeune*, ce *Germinal*, et *l'Homme au grelot*, et son propre portrait, qui valaient davantage par le sens particulier et charmant, d'ailleurs, de l'arrangement dont il était doué que par d'authentiques qualités de statuaire. S'étant anxieusement préoccupé, à l'exemple des maîtres du quinzième siècle et de la Renaissance pour lesquels il professait un culte, des questions si graves de réalisation matérielle et de perfection technique dont si peu de ses confrères se souciaient alors, fonte, patine, etc., ayant éprouvé à ce sujet nombre de désillusions dont son excessive sensibilité avait très vivement souffert, il avait été amené à chercher pour l'exécution de ses œuvres une matière autre que le bronze à la cire perdue et dans le maniement de laquelle il lui fût possible de se passer d'intermédiaire, et il avait choisi le grès.

« Ah ! il fallait l'entendre, à partir de cette heure décisive, s'exalter dans la glorification de son cher grès, « ce mâle de la porcelaine »... « cette matière noble que nul ne peut dominer s'il n'est un maître ouvrier », « pâte divine, silice mystérieuse qui sous l'habile pression des doigts, prend des formes si diverses, si exquisement gracieuses, qui résiste aux températures énormes, qui s'assimile des émaux chargés de chaux, et s'épanouit sous l'aspect enchanteur d'un fruit mûr ou d'un caillou précieux, modèle pour la joie ou le besoin de l'homme (2) ! »

Et Carriès s'était retiré dans la Nièvre, à La Puisaye. « Il y débarque un beau jour, (au printemps de 1888) léger d'argent et de science, mais résolu, tenace et, d'ailleurs, très préparé par ses recherches d'art antérieures. En l'espace de quelques mois, sans autre apprentissage, il réussit à s'improviser potier. Il interroge l'un et l'autre, il écoute, il observe, il cherche, il bat le pays. On le voit ramasser des cailloux sur les routes, broyer des scories de four, délayer et tamiser


(1) Henri Rivière. *Les Arts de la Vie*, février 1904

(2) Armand Dayot. *Notes sur Carriès*. *Art et Décoration*, mars 1900.

marnes et terres et presque tout de suite ses premiers essais sortis du four ont figure de quelque chose: exemple unique qui dénote, avec un rare bonheur, des facultés d'intuition extraordinaire (1) ».

Mais il ne lui suffisait pas d'exécuter dans cette matière admirable qu'est le grès ses figures sculptées, de donner quotidiennement naissance à ces vases, ces gourdes, ces pots, ces bols, où il se laissait aller aux caprices de son imagination créatrice et qui restent la part la plus belle de son œuvre, il avait de plus hautes ambitions. Le hasard le servit: la princesse de Scey-Montbéliard lui fit la commande d'une grande porte monumentale destinée à donner accès au sanctuaire mystérieux qu'elle devait édifier dans son hôtel de l'avenue Henri-Martin pour recevoir la partition de *Parsifal*: cette porte devait avoir dix mètres de hauteur et huit de largeur (2). « Une arcade ogivale ouvre la baie, fraye le passage, et sur chacun des montants, dans des caissons, irrégulièrement des masques s'étagent. Ce sont des visages pleins ou maigres, vieux ou jeunes, épanouis ou contractés, hilares ou larmoyants; les lèvres s'entrouvent, se pincent, éclatent ou pendent; les yeux s'écarquillent, clignent, s'humectent, rient ou se ferment et, sur ces figures, la grimace humaine a écrit les schémas de la joie et de la douleur, de la rêverie et de la colère, du mépris et de la haine, de l'indifférence et de la passion. Plus loin, aux angles, des figures de fous, des batraciens à face humaine se voient, puis des singes, des porcs et, dominant le centre, isolée sous un dais, la statuette de la châtelaine, en longue robe à traîne (3) ».



(Phot. Lib. de France)

J. Ruhlmann. Fauteuil de salle à manger.

Conception étrange où revit la fantaisie des imagiers de nos cathédrales, cette verve satirique, cette imagination libre et grimaçante qui a inscrit aux voussures des porches, à la saillie des clefs de voûte, au relief des gargouilles le rêve des hommes d'autrefois, des ancêtres épris de mystère, obsédés par des visions d'enfer et par la hantise d'élargir les limites du monde réel.

Mais, comme je le disais plus haut, c'est surtout dans ses vases que Jean Carriès s'avère le grand céramiste qu'il est. Il aimait, comme les vieux maîtres japonais, les formes savoureuses, un peu frustes, ces formes primesautières où l'on sent vivre le frémissement de la main qui les a pétries, travaillées, caressées, l'âme de celui qui leur a donné le souffle. « Il s'en rencontre d'allongés, de massifs, de criblés de renfoncements et de bosses. Le ton de fond varie entre les beiges, les gris, les marrons, et, par la différence du feu, l'aspect rappelle tour à tour les fibres de l'écorce, les veines du bois, la pelure tachetée d'un fruit, le piquage de la rouille; puis l'émail, comme en se jouant, s'épand en bavures, en coulures épaisses, accuse les stries d'une coquille, la diagonale d'une serge, laisse apercevoir le grain à travers des vapeurs roses ou bleues; et d'autres fois, à regarder la couverte blanche, traversée de sillons noirs, on dirait le squelette de futaies dépouillées se détachant sur une campagne de neige. Une agrémentation particulière encore est celle de l'or, venant jeter un éclat ou entourer le col d'un vase comme d'un cercle de métal, — d'un or qui ne scintille, ni ne rutile, mais qui a les douceurs enveloppantes de l'or verdi, jauni, des anciens laques (4) ».

Très grand artiste, certes, des arts du feu que Carriès

(1) William Lee. *L'art de la Poterie, Japon, France, par un potier.*

(2) Elle fait partie des collections de la Ville de Paris au Petit Palais.

(3) Roger Marx. *Revue Encyclopédique*, 1892.

(4) Roger Marx. *Ibid.*

et qui, par le succès qu'il remporta, accoutuma le public et les amateurs à envisager la céramique d'une toute autre façon qu'elle avait été envisagée jusqu'alors et à l'apprécier en dehors de tous les agréments du décor, en elle-même, pour elle-même, pour la beauté de la matière même — compréhension à laquelle aida puissamment, il faut bien le dire, le goût et la connaissance de plus en plus répandue des productions de l'Extrême-Orient.

⁂

Mais quels que soient les mérites de Carriès, il serait injuste de le considérer comme un précurseur, et il est incontestabl, d'autre part, que la voie dans la direction de laquelle Chaplet avait, bien avant lui, orienté la céramique était autrement féconde et riche; et il ne faut pas oublier enfin, que si Auguste Delaherche ne se manifesta au public qu'à l'Exposition de 1889, ses premiers essais remontent à 1883 et qu'à certains égards, la production de Delaherche est infiniment supérieure, techniquement et esthétiquement parlant, à celle de Carriès.



J. Ruhlmann. Bureau de dame.

Elle est, d'abord, plus consciente, plus volontaire, plus savante. Delaherche a poussé aussi loin que possible son art et il en a tiré des effets d'une diversité, d'un raffinement auxquels il se peut que Carriès serait arrivé, si la mort ne l'avait frappé sitôt, mais auxquels il n'est point parvenu.

Né à Beauvais, dans un pays où la poterie a toujours été en honneur, les premiers maîtres de Delaherche furent les potiers paysans de sa terre natale. C'est à eux qu'il doit sa robustesse et sa franchise de forme, la vigueur et la santé de son métier ; de sorte que chez lui, les profits qu'il a tirés de l'exemple des japonais se sont doublés toujours de l'espèce de charme dont ses ancêtres directs lui avaient légué le secret. Delaherche montre une prédilection marquée pour les formes les plus simples et qui se rapprochent le plus des formes naturelles, logiques, primordiales, si l'on peut dire. Il a l'horreur instinctive du tourmenté et du compliqué, il déteste l'étrangeté, la bizarrerie, l'originalité trop visible, tout maniérisme, en un mot. Jamais il ne torture la terre pour lui faire dire plus qu'elle ne veut ou peut dire. C'est ainsi que ses vases, ses coupes, ses bols, ses pots donnent l'impression d'être nés sous ses doigts d'un seul jet, ainsi que ces plantes des tropiques qui, dans l'espace d'une nuit, atteignent leur développement complet, ainsi que ces mélodies populaires qui sont sorties d'un coup, d'un élan, du cœur d'un chanteur inconnu, sous l'empire d'un sentiment puissant et profond.

Quand je dis que les formes qu'affectionne Delaherche rappellent les formes naturelles, je ne veux pas entendre qu'il a eu la sottise de reproduire des formes naturelles, un artichaut, un bouton de rose sauvage, une tête de pavot, une marguerite, un dalhia ; il a simplement eu l'idée de s'en souvenir, de les avoir présentes à l'esprit, alors que, dans son atelier de la Chapelle-aux-Pots, à travers la fenêtre ouverte, son œil pouvait contempler les horizons de cette nature humble à la fois et si belle, au milieu de laquelle il vit et dont il a, depuis son enfance, subi la séduction saine et forte.

De même, dans le choix des colorations dont il revêt ses vases, Delaherche s'est toujours gardé des effets excessifs, outrés, violents, brutaux. Il aime particulièrement les sonorités riches sans clinquant, profondes, aux harmonies subtiles et choisies. Tout œil exercé saura sans peine, dans une vitrine où seraient mêlées des productions de Chaplet, de Carriès, de Lenoble, de Dalpayrat, de Decœur, de Lachenal, reconnaître celles de Delaherche. Il cher-

che, en effet, à réduire au minimum, dans l'application de ses émaux, les caprices du hasard, les imprévus du feu. La couleur ne le préoccupe pas uniquement; il veut qu'elle n'intervienne que comme le vêtement de la forme et qu'on sente toujours celle-ci vivante et animée sous sa parure chatoyante; aussi ne rencontre-t-on jamais chez lui ces coulées épaisses, comme livrées à elles-mêmes, que l'on voit dans certaines pièces de Chaplet et quelquefois chez Carriès. Il affectionne les verts unis, les jaunes striés de bleu, les bleus lapis veinés de pourpre, les bruns rehaussés, enrichis de rose, mais il s'impose comme une règle absolue de ne jamais permettre à la couleur de déformer le galbe de ses vases. Aucune pièce imparfaite n'est jamais sortie de son atelier, et ce souci de la perfection, en un temps où tant d'artistes se contentent de l'à peu près, est une des caractéristiques dominantes de sa production.

« Le danger des trouvailles heureuses où l'on voit tant de céramistes se complaire, c'est que l'on finit par s'en contenter et que l'on prend l'habitude de ne pas chercher plus loin. Un vrai potier ne se laisse pas uniquement séduire par les surprises du feu, me disait-il un jour, car cela ne suffit pas d'obtenir sur un pot de belles superpositions d'émaux, de belles coulées de matière répandues au hasard selon la fantaisie de la mise en fusion. Il m'est arrivé — et j'en suis fier — de briser certaines pièces admirables, étonnantes, prodigieuses de couleur, parce qu'en vérité, je trouvais qu'elles n'étaient pas de moi, que je n'y étais pour rien. L'énergie indomptable du feu s'y était livrée à des exagérations de richesse qui m'éblouissaient et me ravissaient, certes, mais auxquelles j'avais eu trop peu de part pour ne pas juger indigne de moi de les signer. L'art doit être conscient, ou il n'est pas ».

(Phot. Salaün)

Paul Montagnac. Bahut en palissandre

Cette sévérité envers soi-même, ce respect de l'art sont choses trop rares de nos jours; c'est pourquoi l'on ne saurait vouer trop d'admiration aux artistes qui en ont fait la règle de leur vie.

Un Chaplet, un Carriès, un Delaherche n'y ont pas été les seuls, heureusement et en ce qui concerne la céramique française moderne, personne n'oserait con-

tester que nombreux sont, parmi leurs disciples, ceux qui, se ralliant à leur exemple, ont poursuivi avec autant de zèle qu'eux et une égale compréhension aussi probe et aussi noble de la dignité de leur métier, la renaissance des arts du feu qui a produit chez nous tant d'œuvres exquises et parfaites, magnifiques et délicates. Je n'entreprendrai pas ici d'établir et de fixer les signes distinctifs qui caractérisent, en opposition ou en harmonie avec celles d'un Delaherche, les créations d'un Lenoble ou d'un Decœur ni en quoi et comment elles se différencient les unes des autres.



Pierre Chareau. Hall. (Phot. Lib. de France)

Lenoble a une santé robuste, une fermeté, une vigueur de conception et de technique qui l'apparente en quelque façon aux céramistes chinois. Il est, en tout cas, plus chinois que japonais, je veux dire, qu'il doit davantage aux chinois qu'aux japonais ; ce qui ne l'empêche point d'être, d'ailleurs, parfaitemen: et sincèrement et spontanément français. Il affectionne les formes grasses et plantureuses, les émaux puissants, les colorations franches : certain de ses bleus turquoise ont une magnificence non pareille. Ou bien il incise largement, il grave largement de simples ornementations à la panse ou au col de ses vases par quoi ils prennent une espèce de beauté fruste et raffinée à la fois qui est, je le crois bien, le trait dominant de sa personnalité. Il excelle aussi à revêtir ses formes de vases, de coupes ou de plats, d'une parure d'émail gris, du gris le plus fin et le plus délicat, laissant toujours à la matière toute sa beauté, toute sa saveur, toute sa vie.

Decœur est peut-être plus subtil. Il cherche des effets plus complexes soit dans les émaux mats et lisses, soit dans les émaux brillants. La couleur le séduit davantage et je connais de lui certaines couvertes qui ont une magnificence incomparable. Il cherche la perfection comme Delaherche et comme Lenoble, mais une perfection d'un autre caractère. C'est

un de ces artistes qui visent toujours le mieux, qui ambitionnent toujours, à chaque effort nouveau, de se diversifier et de se renouveler. Il est doué de qualités l'on pourrait dire féminines, ce qui n'exclut nullement chez lui la force, mais une force nuancée, délicate et tendre. Le bel artiste que celui-là en qui se combine une si complète science de son métier et une aspiration si fière vers les plus hautes réalisations d'art en même temps qu'une inquiétude jamais apaisée de tirer de la matière et du feu les effets les plus parfaits et les plus imprévus !

Les recherches auxquelles André Méthey avait voué sa vie étaient tout autres. Tandis que Chaplet et Carriès, Delaherche, Dammouse, Lenoble, Decœur et leurs disciples luttaient pour réaliser chez nous l'idéal de la céramique de grand feu que les Japonais et les Coréens ont poussée à leur plus haut degré de perfection — ils avaient réussi — Méthey se lançait dans une voie toute différente. Dédaignant, ou plutôt, laissant de côté la porcelaine et le grès, c'est à la terre vernissée, tombée en désuétude depuis le XVI[e] siècle, depuis Bernard Palissy, qu'il demande de lui fournir les possibilités de matérialiser les rêves qui le hantent. Au lieu de regarder vers les Japonais et les Coréens, c'est du côté des Persans et des Arabes qu'il regardera. Passionné de couleur, adorant, à l'inverse de tant de décorateurs et d'artisans contemporains, l'art riche, la somptuosité du décor, c'est à suivre l'exemple de ces incomparables maîtres qu'il consacrera tous ses efforts, c'est à essayer de les égaler qu'il dépensera toute son énergie, « depuis les années de dures épreuves où péniblement il cherchait sa vie, où, accablé par l'isolement et le manque de métier, épuisé par les heures affreuses du doute, par la misère, par la maladie, il donnait à ses amis l'angoisse qu'il ne vivrait pas assez pour réaliser dans sa plénitude la grande idée qu'il portait en lui (1) », jusqu'au jour trop tardif hélas ! où, s'étant enfin imposé à l'attention, s'étant conquis sa maîtrise, le succès lui vint.

Faïences à reflets métalliques
d'après les dessins de Claude Lévy et Oliésewicz. (Primavera).

André Méthey — ses œuvres sont là pour le prouver — avait l'imagination décorative la plus magnifique, le sens de la couleur le plus éclatant et le plus divers, la palette la plus radieuse. Les formes de ses vases, de ses coupes, de ses plats, de ses bols sont, en général, extrêmement simples et parfaitement logiques ; mais à quels resplendissements elles servent de support ! Avec quelle verve audacieuse et jamais lasse, avec quel merveilleux instinct des ressources de son métier, il sait harmoniser les gammes de colorations les plus intenses et les plus hardies, les plus délicates et les plus raffinées, en accord avec les rythmes ornementaux jaillis de son pinceau qu'inspire une inépuisable fantaisie ! Ce qui est particulièrement charmant chez Méthey, c'est sa spontanéité joyeuse, l'espèce de délire sacré dont on le sent possédé ; aussi les meilleures de ses productions sont-elles, à mes yeux, celles dont la décoration est basée sur des répétitions libres de motifs très simples, dérivés de toute signification et qui n'ont d'autre raison d'être que de lui fournir l'occasion de s'abandonner à son ivresse de coloriste. Par là il est bien de son temps, comme il est bien aussi le descendant et le disciple des céramistes arabes et surtout des céramistes persans, en ce sens que comme ces derniers, le point de départ de ses inspirations s'appuie toujours sur une impression de nature. « De là viennent ces combinaisons de tons toujours renouvelées, et pour qui suit de près Méthey dans son évolution, il est facile de voir comment la série des accords bleus, roux et noirs correspond à un séjour de l'artiste à la campagne, comment les plats où le blanc chante avec le bleu et le vert rappellent

(1) Etienne Avenard. *Art et Décoration*, mars 1912.



Maurice Marinot. Coupe.



Maurice Marinot. Flacon.



Maurice Marinot. Coupe.

que Méthey venait de découvrir le ciel et l'eau de la Côte d'Azur ». (1)

Que de noms s'imposent encore à la mémoire et à la reconnaissance des vrais amateurs d'art dans cette renaissance de la céramique française : celui de Dammouse, en premier lieu, qui, à côté de son œuvre de verrier, a produit une œuvre de céramique du plus précieux intérêt, et quelques pièces qui prendront place dans les musées de l'avenir à côté des chefs-d'œuvre de cet art; ceux de Dalpayrat et Lesbros, dont les rouges et les bleus, les verts où scintillent des points d'argent ont une intensité et une richesse exceptionnelles; celui d'Etienne Moreau-Nélaton dont le talent sobre et fin a donné le jour à nombre de pièces d'une originalité aussi profonde que discrète qui resteront dignes des œuvres de sa mère, Marie Moreau; ceux de Laurent Desrousseaux, celui du peintre Cazin et de son fils, de Jeannerey et de Georges Hœntschell élèves de Carriès, d'Alexandre Bigot, de Charles Simmen, de Le Chatelier et de l'atelier de Glatigny, de Rumèbe, d'Etienne Avenard, de Mayodon, de Buthaud, de Lachenal et de son fils Raoul, de M. et Mme Massoul.

Et il serait aussi injuste que peu convenable de ne pas faire état des efforts accomplis depuis une vingtaine d'années par des industriels et des commerçants pour donner à la céramique d'usage courant un caractère d'art, tant par le choix des artistes et des modèles que par le souci d'une bonne exécution. Les services de table que M. Geo Rouard a fait fabriquer d'après des modèles de Drésa, d'Hermann Paul, de Goupy, entre autres, sont dignes des gens les plus raffinés et ceux que signe Jean Luce méritent le même éloge. De même, dans les ateliers des Grands Magasins ont été mis à la portée du public des services de table, à thé, à goûter, à café, ainsi que mille objets usuels d'une qualité d'ornementation et de matière infiniment agréable, sans parler de statuettes, de vases décoratifs, etc., etc., qui ont tout le charme de véritables œuvres d'art.

(1) Etienne Avenard, *Ibid.*

CHAPITRE VIII

L'Art du bijou : Lalique, Vever et Grasset, Rivaud, etc. — Décadence du bijou d'art moderne.

La seule victoire incontestable que remporta l'art décoratif moderne à l'Exposition de 1900, c'est à l'art du bijou qu'il la dut : le succès de la classe de la bijouterie-joaillerie fut réellement triomphal.

Depuis quelques années, sous l'impulsion d'un artiste à l'imagination, à la fantaisie inépuisable — il l'avait prouvé alors, il l'a prouvé, depuis — l'art du bijou s'était renouvelé : comme Malherbe, René Lalique était venu. Jusqu'en 1886, il n'avait travaillé que pour les autres, et ce n'est qu'à partir de cette date



Maurice Marinot. Coupe.

qu'il put se consacrer à des créations personnelles. Outre ses dons d'artiste et de poète, Lalique possédait l'érudition la plus riche. Il avait interrogé tout le passé de son art, les trésors de l'Egypte, de la Grèce et de Florence, de l'art roman et de l'art gothique, les splendeurs de l'art byzantin, les minutieuses merveilles de l'art japonais, et, abandonnant peu à peu la joaillerie pure, la composition des bijoux, des parures blanches tout en diamants, il s'était laissé charmer par les séductions de la couleur, il s'était senti attiré par l'émail.

« Il fit alors des fleurs et des papillons charmants, d'une forme parfaite et d'une fraîcheur de tons tout à fait séduisante ; il fabriqua, dans le même genre, des broches représentant des nœuds de satin en émail dépoli, de couleur claire, qui eurent beaucoup de succès. Peu à peu, se consacrant moins exclusivement à la joaillerie, il se laissa aller à composer de très jolis bijoux dans lesquels l'or, l'émail et les pierres se mariaient agréablement.

« L'extension qu'il donnait à sa fabrication au moyen de recherches incessantes et de procédés nouveaux, l'amena encore à augmenter son atelier, qui comportait une trentaine d'ouvriers, et en 1890, il le transporta rue Thérèse, n° 20, au coin de l'avenue de l'Opéra, au troisième étage. Le local était clair, gai, très bien situé ; il s'y installa en artiste, créant à cette occasion des modèles de meubles, de tables, pour son usage personnel, décorant les murs et les plafonds de sculptures curieuses... Lalique passait ses journées assis à sa table de travail, le pinceau ou l'ébauchoir à la main, ayant constamment autour de lui en abondance sur les meubles, dans tous les coins, des fleurs dont il était amoureux depuis sa plus tendre enfance et qui offraient en permanence à sa vue la délicatesse de leurs colorations et l'élégance de leurs formes qu'il savait analyser avec le goût le plus raffiné. C'est dans ce milieu de rêve qu'il créa tant de jolies choses, ou plutôt de belles œuvres ; c'est de là que sortirent les premiers bijoux qui furent véritablement « du Lalique ». (1) Et déjà Lalique travaillait le verre, cherchant déjà à tirer de cette matière, un parti nouveau ! (Les premiers objets en verre qu'il exposa figurèrent au Salon de 1895).

Les circonstances lui offrirent alors l'occasion de composer des bijoux de théâtre : pour les rôles *d'Iseÿl*, de *Gismonda*, de *Théodora* que créait Sarah Bernhardt, pour Mme Bartet dans le rôle de *Bérénice*, il exécuta des pièces de parure d'un goût composite et étrange, somptueux et d'une bizarrerie infiniment raffinée qui enchantèrent les artistes et les écrivains d'alors, et cela l'amena à remettre en honneur certains bijoux tombés en désuétude comme les diadèmes, les peignes, les agrafes, les gorgerins, les boucles de ceinture, les pendentifs à sujets, à compositions volontaires et accusées où il combinait avec un art aussi sa-

(1) Henri Vever. *La bijouterie francaise au XIXe siècle.*



Mauri.e Marinot. Flacon



Maurice Marinot. Vases et flacon en verre taillé. (Phot. Lib. de France)

vant que neuf des éléments tirés de la flore et de la faune, d'une flore et d'une faune dont l'utilisation n'avait pas encore été osée.

C'est ainsi qu'une parure de corsage était faite d'une tête en agate sculptée à la longue chevelure retombante en or repercé et orné de fleurs de diamants; une autre d'une grande libellule à tête de femme en émaux translucides; une autre de serpents émaillés et de perles; une broche formée de poissons, une autre de figurines en ivoire étreintes par des serpents en émail; une plaque de collier, un bracelet, de noisettes d'opale à involucres d'or, aux feuilles d'argent, aux tiges d'émail violet; un ornement de tête, d'une tête de coq à la crête ajourée et tenant dans son bec un gros diamant. Des guêpes d'émail sur un fruit d'opale formaient une épingle à chapeau ; un bas-relief de chrysoprase, représentant une jeune mère jouant avec son enfant et encadré de pommes de pin en émail vert, formait un pendant de cou ; une femme debout en or ciselé dans des rinceaux rehaussés d'émail et enrichis d'améthystes calibrées et de petits diamants formait une large broche dans le goût de la Renaissance ; peignes, boîtiers de montres, pendentifs, broches, diadèmes, parures de corsage ou de tête s'ornaient d'insectes, de poissons, de fleurs, de danseuses, de têtes méditatives, de fruits, de graines.

« Le regard s'éblouit à dénombrer tant de richesses; on croirait, soudain étalés, les féeriques trésors d'un conte des *Mille et une Nuits* ; aux délicates parures se joignent de massives argenteries, des coffrets bossués d'améthystes, des coupes, des drageoirs clairsemés de chardons, puis des menus bibelots, flacons, cassolettes, étuis, miroirs, face-à-main, liseuses, boîtes à poudre et à fard, qui retrouvent les attraits dont surent les enjoliver nos artistes au siècle de la femme et de l'amour. La forme rend la vraisemblance aux fables de la légende et aux récits de l'histoire : deux armées aux prises bataillent sur la poignée d'une dague ; dans le rectangle d'un collier s'encastre l'épisode d'un tournoi, l'entrechoc de deux cavaliers fonçant l'un contre l'autre, la lance tendue. A l'appel du souvenir s'évoquent les mythes des anciennes théogonies, toute une faune fantastique : dragons furieux, monstres écumants, chimères hurlantes et serpents crispés dont la gueule large ouverte vomit un torrent de pierreries. La fantaisie se divertit à des figurations où le masque se nimbe du déploiement des chevelures ondoyantes, où le corps féminin se termine en insecte, en poisson, en feuillage, en fleur, ne gardant plus d'humain que le visage et le torse ». (1)

Le propre de Lalique, « son originalité » réside en ce qu'il a presque toujours trouvé une architecture pour les bijoux qu'il a créés. En cette époque où l'on n'offre guère au public que des œuvres fragmentaires, il a cru que les bijoux devaient être des touts. Le bijou

(1) Roger Marx. *L'Art social.*

doit exister par lui-même... il doit être aussi une chose précieuse et achevée, et il ne saurait sous aucun prétexte se contenter de l'indication ou de l'esquisse.. Maître ciseleur, maître joaillier, maître émailleur, Lalique a aimé passionnément ses bijoux de toute son âme d'artiste, et sans arrière-pensée de lucre ni de sacrifice à la mode. Là réside son vrai secret, sa « recepte véritable (1) ».

Et le poète des *Palais nomades*, Gustave Kahn, dit encore que « la caractéristique principale de René Lalique, c'est surtout d'avoir fait converger vers le bijou les efforts de tous les arts plastiques, les moyens de toutes les techniques, maniées ici par un novateur. Lalique n'est simplement ni joaillier, ni orfèvre; il est ciseleur, il est verrier; en surplus, il est orfèvre et joaillier. C'est avec des talents composites, c'est-à-dire avec une amplitude infinie de talent, qu'il réalise sa formule de l'objet d'art, et c'est à propos de lui, surtout, qu'on peut redire, qu'en art, les dimensions, le volume ne sont rien, qu'il n'y a point de gradation d'importance entre le menu chef-d'œuvre et les plus imposantes architectures, puisque le sens de la structure et l'équilibre des éléments y sont les mêmes, et qu'il n'y a là qu'une différence de format ».



Maurice Marinot. Verreries.

Rien de plus vrai et c'est en cela que Lalique mérite d'être considéré comme un des artistes qui auront le plus largement aidé à remettre en honneur l'art décoratif, non seulement l'art du bijou où il excelle, mais toutes les branches d'une production considérée trop longtemps comme inférieure, et à bon droit, hélas ! quand on songe à la médiocrité de ce qu'elle fut durant la plus grande partie du dix-neuvième siècle et à tous les efforts qu'ont dû faire les bons artisans modernes pour lui redonner son lustre et son prestige. Et ce qui prouve encore plus fortement la justesse des paroles de Gustave Kahn que je viens de citer, c'est le fait qu'ayant résolu de se bâtir, en 1902, sa propre demeure, Lalique y ait réussi avec autant de bonheur qu'à composer une de ses pièces de parure. Peut-être pourrait-on lui reprocher, sachant de quoi il est capable, de ne pas s'y être assez abandonné aux caprices de son imagination, à sa fantaisie créatrice, d'y être demeuré un peu trop fidèle aux formes architecturales, si charmantes, d'ailleurs, de la Renaissance française et de s'être contenté de les revêtir d'une parure ornementale de son cru, inspirées du pin — pour lequel il a toujours eu une tendresse particulière — depuis l'épicea jusqu'au pin silvestre. Mais avec quelle liberté, quel sens exquis de l'adaptation du décor à la construction même ! La porte principale en fer forgé et verre, extrêmement simple et seulement rehaussée de quatre panneaux de verre moulés à figures est une chose parfaite; à l'intérieur c'est encore au pin que Lalique a demandé l'inspiration de ses motifs ornementaux : les poteaux de bois d'un escalier ont le charme des meilleurs travaux qui ont fait la gloire de nos vieux huchiers; quatre lustres électriques en bronze et verre coulé, formés de serpents et de caméléons et suspendus par de fortes chaînes de fer assurent l'éclairage artificiel de la pièce principale, au rez-de-chaussée.

Lalique se consacre aujourd'hui, presque uniquement, à l'art de la verrerie, qu'il conçoit de façon très particulière, lui laissant en masse sa couleur blanche, sa transparence, ou bien le matant, ou bien le colorant par juxtaposition, comme dans certains ensembles décoratifs aux murailles de verre dressées sur des fonds sombres ou sur des fonds argentés ou dorés, ce qui leur donne un chatoiement mystérieux, un enchantement délicat et féérique. Du verre aussi, Lalique compose de délicieux bijoux qu'il grave de figurines parfaites, des appareils d'éclairage d'un effet tout nou-

(1) Pol Neveux. *Art et Décoration*, novembre 1900.



HALL DU PAQUEBOT « PARIS ». Compagnie Générale Transatlantique.

Photo Byron

veau, des vases, des flacons, des verres à boire, des assiettes, des compotiers, des saladiers qu'il est parvenu — réalisant en cela les vœux de tous ceux qui ont toujours pensé que l'art décoratif moderne ne pénétrerait dans la masse, ne remplirait vraiment sa mission que le jour où il offrirait au public au même prix que de laides choses, de belles choses — à exécuter, industriellement dans des conditions telles qu'il lui est possible de les vendre au taux le plus bas...

Et Lalique, de même qu'il avait renouvelé l'art du bijou, a renouvelé la flaconnerie. « Il semble avoir voulu, dit encore Gustave Kahn qui a écrit, en vrai poète, sur Lalique les meilleures et les plus pénétrantes pages, que les essences les plus parfumées se présentent dans une robe digne d'elles et que l'enveloppe des élixirs puissants soit digne des mêmes métaphores que les aromes profonds. Sur la paroi du flacon plat et carré, il jette les silhouettes nerveuses de deux nymphes qui s'adossent; sur leurs épaules roulent les grains d'une grappe de raisin colossale. Pour formuler le bouchon, il figure les luttes gracieuses et les souples cambrures de deux déesses ou fées; pour un flacon haut et svelte, il disposera le bouchon en guirlande qui s'éflore et jettera sur le corps de l'objet comme une arcade triomphale où il sigille des guirlandes florales, des masques de faunes riants, aux plans robustes; parfois, le vase semble animé d'une floraison vigoureuse ». Et jusqu'au flacon de parfumerie de vente courante, Lalique l'a renouvelé; ses services de table ne coûtent pas plus cher que les services de table qui courent les boutiques et les bazars et ce sont, cependant, dans le même sens, de la même façon que l'étaient les productions des maîtres verriers d'autrefois, de ceux dont nous admirons dans les vitrines de nos musées, les fragiles chefs-d'œuvre, ce sont de véritables œuvres d'art. N'est-ce point là de l'art populaire, de l'art social le meilleur et le plus capable de détruire les préventions que ce mot a toujours éveillées, éveille encore aujourd'hui — en dépit de tous les progrès réalisés que ne veulent point avouer les artistes ou les amateurs ancrés à des idées rétrogrades — dans l'esprit de ceux pour qui ce mot signifiait de la part de l'artiste toute abdication de beauté et d'art.



Compagnie des Arts Français. Théière en faïence.

« Les flacons de Lalique ont fait la fortune des parfums qui y ont été enclos, et l'on peut dire d'eux, tout au moins, que le contenant vaut le contenu. A mon avis, il vaut même mieux, puisqu'il est fait pour durer quasi éternellement, tandis que le contenu est fatalement destiné à s'évaporer... Le flacon de Lalique saturé d'odeur capiteuse survivra donc à l'étiquette, et pourra être rempli d'eau claire pendant la fuite des siècles. Voilà déjà une forme délicate et solide mise en circulation. Il y en a d'autres. Un vigneron d'Alsace n'a-t-il pas commandé 12.000 verres à vin au maître-verrier, probablement quelque prime à offrir aux dégustateurs et acheteurs (1) ».

La courbe de la carrière de René Lalique offre ainsi une admirable continuité, une progression incessante. Cédant aux influences de son époque, produisant entre 1890 et 1905 ou 1906 des bijoux, des objets de haut luxe, destinés à une minorité relativement restreinte, il a peu à peu compris que le rôle de l'artiste décorateur risquait de devenir vain, s'il se bornait à cela, et que le jour était proche où cela ne suffirait plus ; peu à peu, il a élargi son horizon d'artiste : d'artiste et d'artisan. Créant et exécutant de ses mains ses productions, il s'est fait industriel, fabricant, et il a donné ainsi une démonstration qui certainement ne sera pas inutile ni inféconde que là était une des raisons d'être les plus puissantes de l'art décoratif moderne et une de ses meilleures façons de s'imposer à tous.

***

En ce qui concerne l'art du bijou, et pour y revenir, il importe de noter qu'à l'Exposition de 1900, Lalique

(1) Gustave Geffroy. *René Lalique*.

ne fut point seul à triompher : ce qui montre encore mieux la bienfaisance de son action. Tandis, en effet, que Lalique avait poussé à l'extrême l'application de la polychromie dans ses bijoux, Henri Vever s'était particulièrement attaché à la rénovation de la joaillerie, du bijou de diamants, du bijou de pierres précieuses où l'émail, quand il y est employé, au lieu de jouer comme dans les bijoux de Lalique le principal rôle, ne joue plus qu'un rôle secondaire. Moins bouillonnant d'imagination, Henri Vever faisait preuve dans ses compositions de plus de sagesse et d'un goût de la tradition moins fantaisiste, plus tempéré, pour tout dire.

Décrivant une broche de Vever qui figurait en 1900 à l'Esplanade des Invalides: « Elle est formée, disait Léonce Bénédite, d'un bouquet largement épanoui de cinq épis de diamants, trois au sommet, deux autres se développant plus bas, chacun d'un côté. Ils réunissent leurs barbes d'or pâle en trois lobes aigus aux découpures curvilignes, et les interstices de leur croisement sont remplis d'un léger émail vert, discret et transparent. Dans la partie inférieure, les tiges se compliquent en courbes élégantes comme emmêlées de rubans et enserrent un gros cabochon en amande d'opale irisée ». Il y avait là, aussi, un diadème en monnaie du pape d'une conception et d'une exécution exquises, et un autre diadème en flammèches de diamant jaune et pâle martelées dans l'or, où resplendissaient d'un éclat mystérieux quatre gros diamants d'un bleu d'ardoise, et un étonnant devant de corsage fait de trois libellules de diamants et de rubis dont les ailes s'emmêlent, dont les anneaux sont articulés, véritable tour de force de monture, chaque insecte formant un tout complet et pouvant se détacher de l'ensemble; et je me souviens encore d'une ravissante plaque de collier aux fleurs de chèvrefeuille et d'un exquis devant de corsage en diamant, émail et perles, formé de fuchsias.



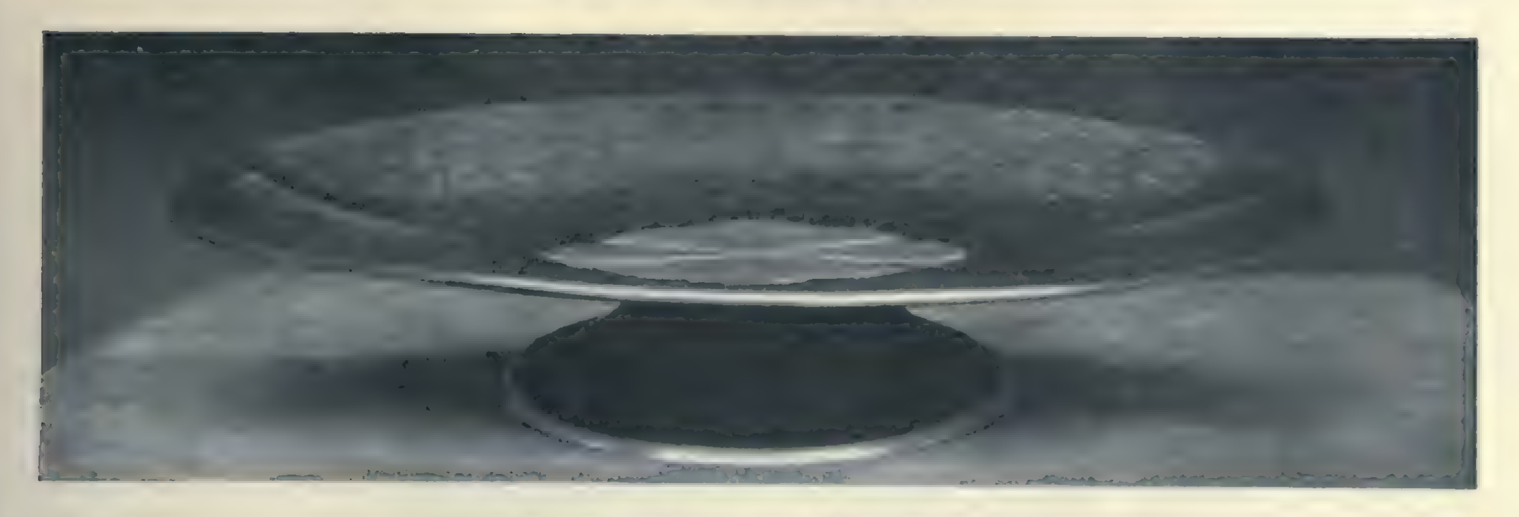
Jean Serrières. Vase en métal.

Ce qui caractérise l'art de Vever « c'est d'abord qu'il continue à n'employer que le jeu des pierres précieuses ; c'est ensuite, qu'il est parvenu à créer un style bien personnel, remarquable par l'écriture franche, bien déterminée, le sentiment des justes proportions entre les divers éléments du sujet, le rythme toujours sensible et sans confusion, le travail sobre et peu chargé. Il faut que le bijou se lise facilement sur les fronts, sur les gorges et sur les poitrines.

« La science mélodique des courbes, le sentiment des volumes, des reliefs et des valeurs, de la disposition des masses et des vides, des pleins et des déliés, en somme ce qui constitue la logique des formes et des harmonies, toutes ces règles qui découlent de la plus simple de toutes: la méthode, c'est-à-dire, le jugement et la réflexion, il n'est pas d'imagination, si elle veut faire œuvre durable, qui puisse s'en passer. C'est ce que s'est répété constamment H. Vever, et c'est pour avoir suivi ces enseignements qu'il a produit un si bel ensemble de distinction, de mesure et de goût. Lalique d'une part, Vever de l'autre, ces deux noms pourraient nous suffire pour représenter tout l'effort proclamé par l'Exposition universelle dans l'art du bijou (1) ».

Quant aux bijoux qu'avait signés Vever avec Eugène Grasset, qu'il avait exécutés d'après les dessins de l'illustrateur de *l'Histoire des quatre Fils Aymon*, ils portaient bien la marque de la riche et savante personnalité qui les avait conçus. La polychromie y était absolument conventionnelle sans aucun souci de rappeler le moins du monde la nature : le parti pris en était formel. La broche faite d'une naïade dont on ne voit que la tête enfoncée sous l'écume des vagues ; le pendant composé de deux sorcières aux cheveux serpentins dansant, les mains unies, en tourbillon, sur un nuage ; la boucle de ceinture en émail et sardoines ;

(1) Léonce Bénédite. *Art et Décoration*, septembre 1900.



Jean Serrières. Coupe en acier, incrusté d'argent. Travail au marteau.

les cabochons où un paon, posé sur la branche d'un arbre qui orne verticalement la composition, formant l'armature de la boucle, se mord la queue ; le pendant à la joueuse de lyre, pour ne citer que quelques pièces, étaient des réussites vraiment parfaites. Elles avaient, par leur polychromie d'émail si franche et si riche, par leur forte caractérisation de formes, par leur volonté nettement accusée de précision, elles avaient un charme étrange et un peu farouche ; elles faisaient penser aux parures barbares que l'on rêve étincelant sur le col bruni des princesses de légende, dans le domaine enchanté des contes de fées. En fournissant à un artiste de la valeur de Grasset l'occasion de montrer de quoi il était capable dans l'art du bijou, Vever avait bien mérité de l'art.

***

A côté, non au-dessous ni au-dessus de ces maîtres de l'art du bijou, Charles Rivaud occupe une place à part. Il avait de cet art, il avait de son art, une conception tout autre, moins magnifique, moins somptueuse, moins féerique, si l'on peut dire, mais plus pratique. Il ne visait pas à composer des bijoux de grande parure, de grand luxe, de ces bijoux que l'on ne porte que dans des circonstances exceptionnelles, mais des bijoux d'usage quotidien, d'intimité, de ces objets de parure courante rehaussant d'une note d'art la toilette de la femme contemporaine ; et il y excellait. Les bijoux de Rivaud ne sont pas des objets de vitrine ou s'ils le sont, ou s'ils le deviennent, ce sera davantage à cause de leur qualité d'art qu'à cause de leur préciosité ; ce sont des bijoux portables, et ce n'est pas un de leurs moindres mérites. Ils en ont un autre, c'est, contrairement à tant de bijoux modernes dont le propre est d'avoir été exécutés par d'autres mains que celles qui les ont conçus et dessinés, c'est d'être entièrement l'œuvre de l'artiste qui les a signés. Rivaud exécutait lui-même, du commencement à la fin, tous ses bijoux. En parfait artisan qu'il était, il eût rougi d'agir différemment et il en était fier ; et il avait raison d'en être fier. Connaissant à fond toutes les ressources de son métier, c'est, au bout de l'outil, si j'ose dire, qu'il façonnait de ses propres mains, les exquises choses qu'il a créées ; et c'est pourquoi les bagues, les pendentifs, les broches, les colliers que, pendant des années, nous l'avons vu avec tant de joie exposer dans les vitrines des Salons, resteront comme les créations exquises et vivantes d'un de ces beaux artistes ouvriers dont le type tend de plus en plus à disparaître, pour ne pas dire qu'il a déjà totalement disparu. Vivantes surtout et voilà ce qui les revêt d'un si grand charme. Rien de mécanique, rien d'artificiel dans cet art. Prenez en main ces bijoux, examinez-les de près, vous serez émerveillé de les sentir tout frémissants encore du plaisir qu'a eu l'artiste à les travailler, à les ciseler, à les parfaire.

Rivaud avait une tendresse particulière pour les bijoux primitifs, pour les bijoux paysans ; ce qui ne l'empêchait pas d'apprécier les chefs-d'œuvre que nous ont légués les siècles où son art a atteint toute son apogée ; mais ne sont-ce pas ceux justement où le bijoutier, si prodigieusement habile qu'il soit devenu, n'excède jamais les limites de son métier et ne cherche jamais à lui faire dire plus qu'il ne peut et doit dire, et où la virtuosité ne tue jamais l'art ? Rivaud pensait aussi — en quoi il avait encore raison — qu'un bijou est une chose éminemment personnelle, individuelle, que tel bijou convient à telle femme, non à

telle autre, et il éprouvait la plus grande joie à voir une de ses clientes lui laisser toute liberté de composer et exécuter pour elle le bijou qu'il estimerait lui même le plus propre à lui convenir.

Aucune matière ne lui semblait méprisable, à condition qu'elle fût travaillée selon sa nature et selon ses possibilités et il a créé avec des pierres relativement communes, mais dont la forme et la couleur l'avaient séduit, de simples bijoux qui valent bien des bijoux plus précieux. Je connais de lui, par exemple, d'humbles bagues qui sont des choses exquises; avec une dent de lait, une mignonne dent, je lui ai vu faire, pour une jeune mère, un délicieux bijou où l'amulette, sertie d'un fil d'or et enrichie de deux étincelles de diamant, prend la valeur d'une véritable pierre rare, d'un bouton de fleur blanche enlacée par des tiges d'or. Et que de bijoux Rivaud a signés qui resteront comme les fantaisies charmantes d'une nature d'artiste primesautière et étrangement raffinée, d'un métier savoureux, riche et spontané où revit l'âme des vieux artistes, égyptiens, étrusques, romans ou gothiques, dont l'art, à la fois savant et naïf, s'alimentait sans cesse aux sources vives de leur fantaisie et à la science totale des ressources intimes de leur métier!



Süe et Mare. Pot à tabac. Faïence.

M. Edouard Monod-Herzen est de la même famille d'artistes-artisans. Moins spontané peut-être que Charles Rivaud, plus volontaire, plus conscient, à l'imagination moins abondante et moins primesautière, mais qui trouve dans l'étude réfléchie et méthodique des possibilités de son art des motifs d'invention aussi originaux et aussi personnels. M. Monod-Herzen demande, d'ailleurs, au métal, autre chose, exige du métal autre chose. Il est plus abstrait, il se plaît surtout à des ornementations plus conventionnelles, plus arbitraires, il est moins près de la vie que Rivaud. Qu'importe, il a signé des bijoux, des coupelles, des boutons, de menus objets de métal orné, ciselé, marqueté, incrusté, qui procurent à tous ceux qui aiment le beau métier, des joies non pareilles. Edouard Monod-Herzen est un des techniciens du métal les plus savants et il a écrit sur son art des pages nourries d'observations et d'aperçus extrêmement féconds. Il y a en lui des dons de japonais ivre des beautés de la nature mais qui refrêne et discipline son ivresse par la réflexion et la science.

Des bijoutiers comme Edouard Mangeant, Charles Jacquin sont tout l'opposé. Comme Rivaud, bien qu'avec infiniment moins de connaissance des subtilités de leur métier, ils sont des artisans qui ne suivent que leur fantaisie et pour qui la joie de manier la matière est tout: leurs productions ont un rare caractère de liberté, une vie, une candeur exquises; ils sont des artisans ingénus et charmants qui trouvent leur meilleure récompense dans la joie qu'ils éprouvent à s'exprimer.

Du temps de *l'Art Nouveau Bing*, Edouard Colonna, Marcel Bing avaient signé certains bijoux d'un caractère un peu composite mais qui n'étaient point dénués de valeur. Pour la *Maison Moderne*, Maurice Dufrêne, Paul Follot, qui y débutaient alors, s'étaient essayés dans cet art où, depuis, Paul Follot surtout a excellé, avec ce goût de la préciosité et de la richesse sobre qui est un de ses traits dominants. Théodore Lambert avait également confié à la maison Paul Templier l'exécution de bijoux d'un caractère nettement défini et où s'exprimait, comme dans toutes ses initiatives, son amour de la simplicité savante et raffinée. Les bagues, les colliers, les plaques de cou qu'il

a signés, avec leurs lignes symétriques, en métal monochrome, or rougeâtre ou verdâtre, parfois rehaussé de perles, aux ajourements précis que ne mouvementait aucun emploi de motifs floraux, aucune utilisation de la figure humaine alors à la mode, étaient de simples objets de parure vraiment dignes d'estime.

Il me faut citer encore, pour être aussi complet que possible, les bijoux puissants et savoureux de Victor Prouvé, de Paul Richard et Becker, de Louis Bonny, de Joé Descomps, de René Foy, de Charles Boutet de Mouvel, d'Henry Nocq, de Pierre et Jeanne Selmersheim, de Desrosiers, Chalon, Dabault, Ruffe, Robert Nau, Lucien Hirtz, Feuillâtre, Mme Annie Noufflard, qui, dans des genres fort différents, aidèrent à la diffusion des idées modernes à laquelle un peu plus tard, un artiste de la plus grande originalité, Paul Iribe, devait apporter l'appui de son curieux et complexe talent.

Mais le bijou moderne, ou plutôt, cette conception-là du bijou moderne, n'était pas appelé à jouir d'une très longue vogue. La mode revint bientôt des pierres précieuses et surtout de la perle pour elles-mêmes; l'émail fut peu à peu abandonné, et avec lui les combinaisons de formes et de couleurs qu'il comporte. Emile Molinier, que sa connaissance si parfaite de l'art du passé mettait à même plus qu'un autre de prévoir et de deviner les fluctuations et les chances de développement des modalités de l'évolution des arts et qui s'était légitimement passionné pour la renaissance de nos arts décoratifs, avait émis dès 1901 des doutes et des craintes sur la durée de l'art du bijou moderne. Il avait été effrayé par les excentricités, la démesure de certains artistes, par leur amour de la bizarrerie et de l'originalité volontaires, des excès qu'ils s'étaient permis dans l'emploi des matières précieuses: « Ce serait dommage vraiment, disait-il, qu'une renaissance du vrai bijou artistique, qui s'annonçait si bien, patronnée par des artistes de si grand talent, eût si pénible et si piteuse fin. Nous n'en sommes point là, fort heureusement, mais c'est une éventualité qui ne manquerait pas de se produire si on voulait continuer à imposer au public ces objets inquiétants. Un style de bijouterie mérite de durer plus longtemps que la mode d'une robe ou d'un chapeau; mais encore faut-il qu'il s'impose par son côté seyant, bien approprié à des destinations que l'on perd un peu trop de vue (1) ».

Süe et Mare. Appareil d'éclairage fer forgé et cristaux.

Les prévisions de cet excellent esprit se réalisèrent, hélas! Pour l'art du bijou moderne, comme pour tous les autres arts, aujourd'hui, il arriva... ce qui devait arriver, que la vogue dont il jouit pendant quelques années, suscita l'intrusion de gens que rien ne préparait à le pratiquer, et qui, pour cette raison, se mirent à démarquer les productions des artistes originaux, les vulgarisant, les abâtardissant au point de les rendre bientôt intolérables, en faisant des articles de bazar dont plus personne bientôt ne voulut. La même chose n'a-t-elle pas lieu en musique, en littérature, en péosie, en peinture et en sculpture? Les lois de l'imitation, si elles aident puissamment à la diffusion du progrès en tous les ordres de choses, il peut arriver qu'elles nuisent, et combien gravement! à

(1) Emile Molinier. *Les objets d'art aux Salons de 1901*. Art et Decoration, 1901.



René Gabriel. Salle à manger.

cieux et si éloquent, d'abandonner enfin une fois pour toutes la copie des modèdèles d'autrefois. « Bon ou mauvais, leur disait-il, soyez de votre époque. Je préfère l'originalité primesautière et mal réglée d'un artiste à cette obéissance servile d'un copiste qui s'acharne à quelque besogne rétrospective. Il exécute des choses qu'il ne comprend pas. C'est comme si l'on écrivait sous la dictée d'un mort (1) ».

Je ne m'attarderai donc pas à faire état des productions qui virent le jour à cette époque et dont aucune ne témoignait vraiment de la part de celui qui l'avait conçue et exécutée le moindre souci de renouvellement des formules et des formes consacrées. Sans doute quelques tentatives isolées, comme celles de la maison Christoffle, de la maison Cardeilhac, dont Lucien Bonvallet était alors le principal collaborateur, ou certaines pièces sorties des ateliers Debain, Keller frères, Hareux, Vever, Linzeler permettaient en 1900 d'espérer qu'à ce déplorable état de choses ne tarderait pas à succéder une orientation plus ferme vers un art plus libre, plus vivant, franchement moderne, dans le bon sens du mot ; mais il y avait loin encore de la coupe aux lèvres.

Peu à peu, cependant, les bons exemples, si rares fussent-ils, portaient leurs fruits. Les frères Falize, Boucheron, Froment-Meurice, Vever, Sandoz, Lucien Gaillard s'enhardissaient. Au style floral succédait une mode ornementale moins naturaliste, l'influence de Gallé et de l'Ecole de Nancy diminuait sensiblement. La mode vint bientôt des formes de plus en plus

l'art lui-même. D'une œuvre de valeur vraie elles suscitent aussitôt des copies hâtives, de plats pastiches qui satisfont un moment le goût de la majorité mais empêchent souvent leur créateur de pousser plus loin des recherches dans lesquelles il serait parvenu à exceller et qu'il abandonne sans espoir de retour, découragé et écœuré.

CHAPITRE IX

Les arts du Métal. — L'Orfèvrerie. — L'Email: F. Thesmar. — L'Etain : Brateau, Roche, Charpentier, Desbois, Baffier. — Le Fer forgé : Robert, Brandt, Szabo, Subes. — La Dinanderie : Bonvallet, Dunand.

Jusqu'aux environs de 1905, l'orfèvrerie française de la troisième République ne se distingue guère de celle du second Empire. Les mêmes recherches se poursuivent, dans le même sens ou à peu près, dominées par l'introduction de la sculpture pure dans toutes les pièces d'une certaine importance.

L'Exposition de 1889 avait vu le triomphe du style Louis XV et ce n'est pas à tort que Lucien Falize conseillait à ses confrères dans son rapport si judi-

(1) Lucien Falize. *Rapport sur l'Orfèvrerie à l'Exposition Universelle de 1889.*



Eric Bagge. Chambre à coucher.

simples, presque entièrement dépouillées de décor où la beauté de la matière jouait un rôle de plus en plus prépondérant. Le talent logique et raffiné de Lucien Bonvallet aida puissamment à la vogue de ces formules nouvelles. Monod-Herzen, Husson, Hamm, Becker, Bastard, Serrières, Dubret, Mme Cazin exécutèrent des pièces de grande ou de petite orfèvrerie, singulièrement de petite, qui portaient de plus en plus évidentes la marque de cette libération des styles. Ils s'avouaient épris les uns et les autres de logique, d'architecture, de simplicité; ils étaient tous de sincères artisans, en possession d'un métier franc et large et dédaigneux de toute superfétation et de toute inutilité. La cause est aujourd'hui gagnée. Les orfèvreries de Serrières, de Gérard Sandoz, de Puyforcat, pour ne nommer que les principaux ont conquis définitivement, par leur pure et formelle beauté, l'estime de tous les amateurs et de tous les artistes.

L'influence des orfèvres danois et suédois, notamment du grand décorateur que fut Bindesboll de Copenhague, doit être ici signalée ainsi que celle de Georg Jensen, danois également, influence particulièrement bienfaisante et dont nos orfèvres ont su tirer, en s'en assimilant les principes essentiels, le plus heureux parti. Après tant d'expériences compliquées, après avoir pendant près d'un siècle, sacrifié à la copie et au pastiche, après avoir subi l'action du naturalisme dont Gallé était l'apôtre, il fallait que l'orfèvrerie revint à une candeur et à une santé rédemptrices ; elle y est revenue et il faut bien espérer qu'elle ne s'écartera plus de cette voie où elle marche depuis une quinzaine d'années et où, par suite de l'ingéniosité de notre race, de son goût inné, de son sens de la mesure, l'on ne peut douter qu'elle ne fasse bientôt une belle moisson d'œuvres fortes et harmonieuses dignes par leur pureté de lignes et leur perfection technique de prendre place auprès des chefs-d'œuvre du passé, dans les vitrines de nos musées.



L'art de l'émail a également donné naissance depuis une trentaine d'années, sinon davantage, à nombre de productions exquises ; il a inspiré nombre d'artistes parmi lesquels Fernand Thesmar mérite largement de conserver la première place.

Qui ne se souvient d'avoir admiré autrefois, dans les vitrines des salons printaniers, qui n'admire aujourd'hui, au Musée du Luxembourg ou au Musée des Arts Décoratifs, ces coupes, ces tasses en émaux transparents cloisonnés d'or, ces vases en porcelaine décorée d'émaux translucides que créait de ses doigts de magicien, avec l'aide du feu capricieux et brutal dont il avait su se rendre maître, le parfait artiste que fut Fernand Thesmar.

Comme dans une vision de conte féerique, l'on eût dit que ces petites coupelles de fleurs émaillées, ces tasses minuscules en forme de corolles aux colorations infiniment somptueuses et délicates, avaient été déposées là par quelque génie de la Perse pour enchanter le regard d'une princesse exilée parmi les brumes, sous le ciel bas et gris de nos climats. Sur les pétales lumineux, des gouttes de rosée s'étaient cristallisées, des insectes d'or et d'opale, des papillons d'émeraude, de rubis, de saphir, s'étaient posés; tout étincelait, chatoyait, scintillait comme à travers un réseau d'or qui était la trame aux mille méandres, le tulle au dessin fantaisiste et imprévu entre les fils duquel la chair d'émail des fleurs, en mosaïque de pierres précieuses, demeurait à jamais captive parmi les irisations de la lumière qui les traversait, comme les liquéfiant à nouveau et exaltant leur éclat en des splendeurs toujours nouvelles.

Fernand Thesmar était originaire de Mulhouse et avait été d'abord, à ses débuts, peintre de fleurs. Mais que la peinture à l'huile, même la plus brillante, est donc terne et pesante, matérielle et morne, sèche et froide pour fixer la délicatesse et l'éclat des corolles vivantes! Et l'émail, de bonne heure, avait tenté Thesmar. De nombreuses années durant, pour satisfaire la passion que lui avait inspiré le métier magnifique de l'émailleur, il avait travaillé chez Barbedienne à des besognes anonymes et c'est là qu'il avait acquis toute sa science et toute sa sûreté technique.

« Avec quelle infinie patience, écrivait Louis de Fourcaud au lendemain de sa mort, Thesmar dessinait, d'après nature, puis stylisait discrètement, selon les besoins de son œuvre, les fleurs qu'il désirait faire apparaître en des émaux sans excipient ! D'une adresse extraordinaire de bijoutier magicien, il tordait, contournait et dressait les filigranes d'or de ses cloisons, entièrement à jour, et si subtiles, si déliées qu'elles deviennent comme invisibles ! » C'était là le seul soutien, la seule armature de ces pièces d'une incomparable légèreté, de sorte que l'œuvre achevée semblait un défi aux possibilités humaines. « On l'eût dite issue d'une incompréhensible union des fleurs les plus vives et des plus enviées pierreries, harmonieusement transubstanciées. Jamais l'ardeur du feu n'a créé des bleus plus doux ou plus profonds, des rouges plus opulents, des pourpres plus magnifiques, des jaunes plus ensoleillés, des verts plus délicats, des translucidités plus pures, des transparences plus diamantines ! Le bouquet de tons puissants s'apaise et se nuance, ou s'exalte et s'irise au gré de l'éclairage immédiat. Ainsi, l'aspect prend une sorte de vie mobile, toute singulière. Les vieux Persans au regard voluptueux eussent goûté cet art de raffinement qui s'enclôt, tout entier, sous un rayon, dans la moindre tasse isolée, plus fine qu'une coquille d'œuf ou qu'une corolle du jardin des fées ».



Süe et Mare. Sucrier en argent.

Fernand Thesmar aimait encore à appliquer ses émaux — technique toute autre — sur des pièces de porcelaine tendre de Sèvres, ce qui lui permettait d'exercer dans de plus grandes proportions ses dons de décorateur. Il en tirait des effets plus amples auxquels il est évident qu'il n'aurait pu parvenir à l'aide des procédés dont il usait pour créer ses petits chefs-d'œuvre d'émaux transparents cloisonnés d'or. Travail tout différent: résultat tout différent, cela va de soi. La transparence ici ne peut plus exister; l'émail se superpose à une autre matière. Oserai-je avouer que mes préférences vont à la première catégorie de recherches et d'aboutissements, à celle dont j'ai essayé plus haut de décrire la nature et le caractère; c'est là, vraiment, que Thesmar s'est montré inégalable. Non seulement, en effet, il avait été l'inventeur de son procédé, mais il mettait à s'en servir une virtuosité non pareille.

Le mot « miraculeux » vient de lui-même au bout de ma plume; il n'en est point d'autre pour caracté-



Mme CHAUCHET-GUILLERE. CABINET DE TRAVAIL (Atelier Primavera).





J.-A. Daum. Verrerie.



J.-A. Daum. Verrerie.

riser des réalisations aussi étonnantes, aussi exquises, aussi parfaites, aussi immatérielles. Fernand Thesmar était pénétré de cette vérité foncière, de laquelle, hélas ! tant d'artistes aujourd'hui se soucient si peu, qu'aucune œuvre d'art, quelle qu'elle soit, n'est capable de braver l'avenir si elle n'atteint au degré de perfection le plus élevé possible. Toute sa carrière durant, cette vérité fut son soutien, son guide, son idéal. Dans les musées futurs, aux yeux de ceux qui viendront chercher et interroger l'âme de notre siècle, ces minuscules coupes, ces petites tasses d'émaux transparents cloisonnés d'or où ne seraient dignes de poser leurs lèvres que les anges et les fées, diront qu'à une époque antérieure, toute alourdie de matérialisme comme la nôtre, un homme s'est rencontré, un artiste épris de rêve et de beauté pure qui a passé sa vie à poursuivre ses songes et à les atteindre et qu'enfermé dans sa tour d'ivoire, loin du bruit et des vaines agitations du monde, il a lutté et peiné pour donner à ses contemporains la joie d'en goûter le pur et radieux enchantement, la fragile et précieuse beauté.

Parmi les émailleurs modernes, je veux dire d'esprit moderne, il faut citer, après Thesmar: Paul Grandhomme, Eugène Feuillâtre, Lucien Hirtz, Georges Jean, Mme de Bodinat, Jean de la Croix.



Ce ne sera pas un des moindres titres du mouvement actuel des arts décoratifs à la reconnaissance de l'avenir que d'avoir remis en honneur des matériaux dont l'emploi avait été trop longtemps dédaigné et d'en avoir créé des œuvres d'art qui soient, en même temps, des objets usuels: l'étain, par exemple, un peu passé de mode aujourd'hui, mais qui, de 1889 à 1904 ou à 1905 inspira à nos artisans tant d'œuvres précieuses et charmantes.

L'étain qui avait joui, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, d'une vogue dont les pièces exécutées dans ce métal qui peuplent les vitrines de nos musées nous fournissent la preuve, était tombé en pleine désuétude durant presque tout le dix-neuvième siècle : il était considéré comme une matière vulgaire et inférieure.

C'est à l'Exposition Universelle de 1889 que l'on le vit réapparaître, ce délicieux métal que le poète du *Voyage dans les yeux*, Georges Rodenbach, appelait si joliment « le clair de lune de l'argent ». L'honneur de cette résurrection revenait à Jules Brateau, lequel fut bientôt suivi par Alexandre Charpentier, Rupert Carabin, Jean Baffier, Jules Desbois, artistes nés du peuple et qui comprirent aussitôt toute la beauté d'une matière qui offre, tant au point de vue économique qu'au point de vue artistique, tant d'avantages, et des effets de forme et de décoration que ne comportent point du tout des métaux considérés comme plus nobles, simplement parce qu'ils sont plus coûteux. L'étain a une richesse profonde de coloration que n'a point l'argent, et une souplesse qui fait songer à celle du grès.



L. Ott. Armoire, laques de Dunand.

Pierre Roche qui pratiqua, lui aussi, l'étain et qui dans certaines pièces, comme la bouillotte à laquelle il avait fort ingénieusement donné la forme d'un *Moine*, s'était montré aussi habile technicien que spirituel artiste, avait eu raison de dire, dans son rapport sur une exposition du fer, du cuivre et de l'étain qui eut lieu au Musée Galliera que « Brateau, rénovateur par son observation sagace de la nature, traditionnel par sa science pleine de goût des styles anciens, est avant tout le restaurateur de l'industrie de l'étain. Aucune des pièces sorties de son atelier ne sent le travail hâtif; tout est parfait dans les nombreux modèles qu'il tire des matrices gravées avec une scrupuleuse perfection ».

La source d'inspiration où puise Brateau pour former ses gobelets, ses drageoirs, ses plats, ses brocs d'étain, c'est la nature ; il ne se soucie point de jeux de lignes compliqués ni de formes tourmentées ; tout son talent repose sur l'application réfléchie, sincère et souple des motifs naturels. Son service à bière dont la décoration est inspirée du houblon, son gobelet avec soucoupe et son drageoir dont la décoration est inspirée du gui, restent parmi ses œuvres les meilleures.

Mathieu Gallerey, Larche, Ledru se laissèrent aussi séduire par le charme, très réel, malgré sa lourdeur, de l'étain. Alexandre Charpentier également, et j'ai dit, en temps opportun, avec quelle originalité. Quant à Jules Desbois, l'étain semble l'avoir non moins heureusement inspiré et tels de ses vases, de ses coupes, de ses drageoirs, exécutés par le fondeur Adrien Hébrard, notamment la coupe à la libellule dont les anses sont faites de deux phalènes aux ailes éployées, témoignent d'un sens du décor extrêmement savoureux.

Desbois est aussi l'auteur de bijoux en or ciselé qui ont une séduction toute particulière; ils font songer à ces broches, à ces pendentifs, à ces bagues, au caractère personnel, de ce bel artiste espagnol, français de cœur et de talent qui a nom Francisco Durrio. Mais Desbois reste plus près de la nature, tandis que Durrio la maîtrise, la dompte à sa fantaisie; ce qui n'empêche qu'un bijou de Desbois, une de ces épaisses feuilles d'or au fond desquelles l'on voit, adorablement modelées par la main d'un impeccable sculpteur, sommeiller ou se mouvoir ces figures féminines, un rien animales, où il excelle, sur un lit de légers nuages ou parmi la molle ondulation de vagues, avec, ici ou là, l'éclair d'un

diamants, d'un rubis ou d'une émeraude dont les reflets scintillent exquisement dans la splendeur uniforme de l'or — est une chose infiniment précieuse et d'une exceptionnelle qualité d'art.

Mais l'artiste qui tira de l'étain les plus larges effets, ce fut sans conteste Jean Baffier. Il avait une robustesse, une espèce de candeur paysanne, une santé de talent qui s'accommodait à merveille des possibilités, assez restreintes en somme, de cette matière. Il voyait grand, trop grand peut-être, et son surtout de table aux paysans berrichons, aux paysannes berrichonnes supportant une coupe ou une soupière, et destiné à quelque fête familiale, sur la vaste table d'une ferme d'autrefois, est une création à la fois magnifique... et inutile. Baffier, malgré son réalisme un peu systématique, était un grand enfant idéaliste, qui croyait que ses œuvres saines et fortes pouvaient avoir une action sur les mœurs et qu'un jour elles seraient à leur place dans une société régénérée par l'amour de la nature et un retour aux traditions rustiques. « Pour Baffier, disait Pierre Roche, la plante est l'âme même du décor et il lui subordonne avec passion son vigoureux tempérament de sculpteur. Un fruit, une fleur, prennent pour lui l'importance d'une figure, et comme pour des statues il s'est fait praticien, avec la même sincérité pour l'objet d'art, il veut faire profession d'un métier, il est potier d'étain. Mais ce potier d'étain est d'une espèce rare, cet homme de métier ne peut cesser d'être un maître, et ses vases, ses chandeliers, son service de table sont des œuvres irréductibles, profondément originales et dédaigneuses de toute concession ».



Bagge et Huguet. Secrétaire.

C'était la mode alors, il faut le dire, des meubles de bois massif, des décorations, des objets d'art parfumés d'un certain air rustique. L'on se piquait dans tels ou tels milieux, de dédaigner les raffinements excessifs, et le suprême raffinement était de vivre dans des intérieurs un peu dépouillés, de goût relativement campagnard où l'étain mettait sa note saine et franche. Puis l'étain, étant devenu la proie des fabricants de bibelots pour Grands Magasins, cessa d'être en faveur; l'on en fit le plus déplorable usage et l'industrie allemande inonda notre marché de produits si vulgaires et si contournés que le temps vint bientôt où aucun artisan, aucun artiste n'aurait plus osé en faire usage.

***

L'importance du mouvement de la rénovation de l'art du fer forgé par Emile Robert est infiniment plus grande à tous les égards.

Emile Robert était un artisan de génie, un de ces hommes, si nombreux autrefois sur notre sol de France, qui avaient la passion profonde et fervente de leur métier, en connaissaient toutes les ressources, toutes les possibilités techniques et, tout simplement, tout naturellement, devenaient de grands artistes à force de le pratiquer. Et il est rare qu'ils n'aient pas, en même temps, élargi et enrichi ce métier, sans en enfreindre cependant les bornes: ce qui est le cas d'Emile Robert.

C'est à l'Exposition de 1900 qu'il s'était fait connaître et apprécier du grand public. Robert y montrait des travaux d'une fermeté, d'une ampleur, d'une beauté techniques vraiment saisissantes. Il y avait là les marques d'un talent aussi savoureux que libre et hardi. Robert avait la féconde imagination, l'indépendance fantaisiste de ses devanciers du Moyen Age

Soit qu'il se bornât à être le collaborateur d'architectes, comme dans la grille du cimetière des Chartreux à Bordeaux, la grille d'entrée du Musée des Arts Décoratifs, les rampes, les balcons, les vérandas de l'Hôtel Lutetia, soit qu'il conçût seul les thèmes ornementaux ou floraux de ses grilles, de ses portes, de ses cages d'ascenseur, Robert faisait montre toujours d'une liberté, d'une souplesse, d'exécution incomparables. Partout l'on sentait vivre sous son marteau la fleur ou l'ornement qu'il créait.

J'ai rencontré peu d'hommes ayant, au degré qu'il l'avait, la passion de son métier. Il avait une âme d'apôtre. Si l'art du fer forgé est aujourd'hui en France ce qu'il est, c'est à Robert qu'on le doit, aux élèves qu'il a formés dans ses ateliers et Brandt et Szabo et Subes et Nics et Capon savent de quoi ils lui sont redevables, ainsi que tous ceux que tente l'art du fer. L'exemple de Robert aura été fécond. La renaissance de la ferronnerie à laquelle nous assistons est son œuvre.



Süe et Mare. Service de table en faïence.

Avouerai-je que je préfère infiniment les premières œuvres de Brandt aux dernières, non que je refuse aux dernières toute sorte de qualités dont sont privées les premières, mais parce que je sens davantage vivre dans les premières une fantaisie de composition et d'exécution de beaucoup supérieures. Brandt a industrialisé, par l'emploi des procédés nouveaux, l'art de la ferronnerie. Faut-il lui en faire un reproche ? Non pas. Mieux vaut qu'il l'ait fait lui-même que de l'avoir laissé faire à un autre qui, peut-être, n'aurait pas eu tous les mérites qu'il possède. Au surplus, les résultats de cette industrialisation sont loin d'être méprisables ; que dis-je, ils sont extrêmement estimables et l'on ne peut qu'y applaudir.

Mais que les travaux d'un Szabo, d'un Subes, d'un Richard Desvallières accaparent aujourd'hui l'estime des vrais amateurs, cela s'explique fort bien. Ils sont les uns et les autres, comme l'était Robert, de parfaits artisans qui chérissent le beau métier et le pratiquent avec une conscience, une fantaisie, une conviction de plus en plus rares, et dans l'art auquel ils se consacrent, et dans tous les arts. Et qu'ils exécutent, les uns et les autres, de grands travaux de ferronnerie architecturale ou de menus travaux de ferronnerie intérieure et décorative, ils réussirent aussi bien les uns que les autres à y mettre de l'art, c'est-à-dire cette chose mystérieuse et profonde, subtile et vivante que tout artiste met dans son œuvre, qu'il soit poète ou peintre, musicien ou potier, ferronnier ou peintre, et rien d'autre, après tout, n'a d'importance que cela !

***

Lucien Bonvallet n'était pas un moins original ni moins intéressant artiste qu'Emile Robert. Sitôt sorti de l'Ecole des Arts Décoratifs où il avait été le camarade du potier Delaherche et de l'émailleur Lucien Hirtz, il avait débuté en composant des dessins de broderies, de dentelles et d'orfèvrerie et ce n'est qu'en 1896 qu'il exposa pour la première fois au Salon de la Société Nationale.

De 1896 à 1899 il réalise et expose ses panneaux et ses paravents de broderie en application, d'une technique si vivante et où se manifeste un sens de la composition décorative à la fois si moderne et si traditionnel, un instinct de la couleur si personnel et si brillant.

En même temps, il conçoit et dessine la nombreuse suite de pièces d'orfèvrerie, candélabres, jardinières, légumiers, cafetières, théières, plats, couverts, plateaux, timbales, montures de vases, boîtes à thé avec laquelle la maison Cardeilhac remporta à l'Exposition de 1900 un si éclatant succès. Là encore, l'ingéniosité charmante, le goût sûr, épuré, de Lucien Bonvallet se fait jour et, par dessus tout, le don, précieux entre tous, du style. Alors qu'autour de lui règne la fièvre de nouveauté quand même et à tout prix, l'incohérence et l'excentricité qui allaient éloigner pendant trop

longtemps de toute tentative rénovatrice les amateurs d'ancien, Bonvallet sait demeurer pondéré et sage. Le résultat est que, ces pièces d'orfèvrerie qui datent toutes de 1894-1899, elles pourraient à la fois dater d'il y a bien longtemps et d'hier même : elles ont toujours eu, elles auront toujours du style.

J'en dirai autant des dinanderies de Bonvallet lesquelles constituent sans doute la part la plus personnelle de son œuvre, sans parler du titre tout particulier que lui donne à notre estime le fait d'avoir le premier remis en honneur cette belle et probe technique du métal repoussé qui engendra jadis tant de chefs-d'œuvre. Par la perfection de métier avec laquelle ces bouteilles, ces gourdes, ces potiches de cuivre jaune ou de cuivre rouge, de cuivre rouge et d'argent, de cuivre argenté sont exécutées autant que par la fermeté, la franchise de leurs formes, la sobriété riche et neuve de leur ornementation toujours si heureusement adaptée à ces formes, les productions qu'a signées Bonvallet s'imposent à l'admiration. Bonvallet était, dans le meilleur sens du mot, un artisan et comme le grand ferronnier Emile Robert, comme les Chaplet, les Carriès, les Delaherche, les Lenoble, comme un Jean Dunand, comme un Maurice Marinot, comme un Charles Rivaud, comme tous ceux qui ont été les véritables rénovateurs de l'art décoratif français, il était fier de n'être que cela, et c'est pour cela qu'il était un artiste; et un artiste dont l'imagination féconde n'a jamais dépassé les limites de la technique dans laquelle il s'est exprimé. « A quel point il sut varier les formes et les motifs, tout en ne tombant jamais dans la recherche ni dans la bizarrerie, on ne saurait trop le redire... Il a reproduit dans ses cuivres les formes adoptées par les céramistes modernes, ou plutôt il a puisé aux mêmes sources d'inspiration: formes de la nature librement stylisées, modèles de l'Egypte, de la Chaldée, ou de la civilisation Mycénienne, types de l'Extrême-Orient, Corée, Chine ou Japon. Mais quel que soit le style décoratif auquel il les a apparentés, il a su donner à ses ouvrages un parti pris général d'une architecture et d'un équilibre parfaits (1) ».



Süe et Mare. Théière en argent.

L'exemple de Bonvallet ne pouvait manquer d'être fécond. Monod-Herzen, Henri Hamm, Mathieu Gallerey, Jules Brateau, les frères Capon, Husson, Schenck, Brindeau, Mme Berthe Cazin s'essayèrent à la technique du métal repoussé et quelques-uns d'entre eux y excellèrent. Certains plats en bronze ou en cuivre incrusté d'argent de Gallerey, certains vases des frères Capon où ils combinent avec un goût charmant le cuivre et l'argent, certaines pièces de Husson d'une facture savoureuse et riche, d'un modelé particulièrement gras et souple, sont des œuvres de martelage extrêmement bien réussies.

Franck Scheidecker, lui, s'était spécialisé dans le travail du cuivre repercé; ses plaques de portes, ses entrées de serrure, ses grilles, ses enseignes ont un caractère nettement décoratif qui vaut d'être apprécié, encore qu'un peu monotone et froid, monotonie et froideur dûes probablement à la pauvreté relative d'une technique qui ne va pas sans comporter une certaine sécheresse.

Mais le maître incontestable et incontesté du métal repoussé, c'est, à l'heure actuelle, Jean Dunand. Cet homme est possédé de la passion du métal ; de l'acier, du cuivre, du plomb, de l'étain, de l'argent, du nickel qu'il martèle ou cisèle, il tire des effets nouveaux, imprévus, hardis, d'une originalité saisissante, d'une incomparable magnificence, d'un charme indicible.

Il a été sculpteur d'abord et à peine sorti de l'Ecole des arts industriels de Genève, c'est dans l'atelier de Jean Dampt qu'il fit son apprentissage parisien, pour débuter en 1904 au Salon de la Société Nationale. La décoration florale et animale était alors de saison ; il

(1) Henri Clouzot. *Le Travail du métal.*

s'y essaya quelque temps mais ne tarda pas à l'abandonner pour des motifs ornementaux sans signification aucune, des combinaisons de lignes d'une géométrie libre et fantaisiste malgré sa rigueur, n'ayant pour but que d'accentuer ou d'enrichir la forme et d'en tirer des harmonies de matières plus plaisantes ou plus somptueuses ; très souvent même, ses vases, ses plats, ses bols, ses coupes ne valent que par la beauté impeccable de leur galbe et par la beauté sans cesse diverse et neuve du métal nu dont ils sont faits.

L'art de Dunand, en dépit de sa simplicité apparente et primordiale, est cependant extrêmement complexe et ses créations sont le produit d'une culture très étendue et d'une science technique aussi profonde que personnelle. Il unit la candeur savoureuse d'un contemporain des civilisations lointaines, la spontanéité fraîche et ingénue d'un primitif aux raffinements les plus subtils, les plus quintessenciés d'un homme du vingtième siècle. Cette passion de la matière pour la matière n'est-elle pas, d'ailleurs, toute d'aujourd'hui ? Et qu'en incrustant au flanc d'un vase, dans un plateau rond ou rectangulaire, un jeu de losanges ou de cercles, de pastilles ou de raies dentées, de triangles brisés ou de lignes onduleuses, argent sur cuivre ou sur acier, laque sur cuivre ou sur étain, il parvienne à donner naissance à des œuvres aussi prenantes, aussi émouvantes même, je ne crains pas de le dire, n'est-ce pas un signe que le goût français a accompli d'incontestables et très grands progrès ?

Sans cesser de se passionner pour les arts du métal, Jean Dunand, toujours épris de recherches nouvelles, s'est mis en tête un jour de pénétrer les secrets de la laque et de l'appliquer au métal. Il pratique aujourd'hui cette technique d'Extrême-Orient avec autant de perfection et de souplesse qu'un japonais. En collaboration avec l'animalier Paul Jouve ou avec Henri de Waroquier, il a réalisé, dans cet ordre de choses, des œuvres non moins achevées que celles qui ont fait la gloire des laqueurs du Nippon. Et le meuble, enfin, le meuble de laque l'a tenté. Quelles exquises merveilles que ces tables, ces plateaux, ces cabinets qu'il habille de la matière précieuse entre toutes à laquelle il incorpore, dans laquelle il incruste des débris de coquille d'œuf, que ces coupes et ces vases de métal qu'il traite par le même procédé et qui acquièrent ainsi une richesse de plus, un charme de plus ! Tout ce dont est capable enfin un artisan moderne, nourri des plus beaux et des plus fécondants exemples de ses devanciers, rénovant les techniques connues, en élargissant le domaine, les appliquant à des besoins nouveaux, en tirant un parti inconnu, Dunand le réalise, grâce à des dons exceptionnels d'exécutant, grâce à une imagination d'artiste toujours fraîche et active, grâce à un sens de la préciosité et de la beauté des choses que l'on ne saurait trop apprécier. Avec une aisance rare, Dunand se joue de toutes les difficultés, s'attaque aux métiers les plus savants, en pénètre les arcanes et de ses mains crée, pour notre joie, avec du métal et des résines, de vrais chefs-d'œuvre.



Dominique. Ensemble décoratif.

A la suite de Dunand, non pas toujours à son imitation, certes, nombreux sont les artisans que tente et retient le travail du métal martelé et repoussé : j'ai nommé les principaux. Que n'ai-je la place de définir, comme je l'aurais voulu, le talent de chacun ! Ils cherchent sans cesse de nouvelles techniques, des utilisations imprévues, des combinaisons inédites de

métaux; ils déploient la plus charmante et la plus louable ingéniosité pour élargir et enrichir le champ de leurs expériences; leurs productions portent la marque d'une originalité du meilleur aloi et des dons les plus savoureux.

CHAPITRE X

L'Art du Verre : Marinot. Dammouse. Decorchemont. — L'Art du Bibelot : Clément Mere. Hamm. Bastard. etc.

Entre la façon dont un Emile Gallé conçoit l'art du verre et celle dont un Maurice Marinot le conçoit, il y a un abîme. Gallé, avec son imagination presque géniale, on peut le dire, avec sa prestigieuse fantaisie de poète, avait reculé si loin les possibilités du verre, il les avait élargies à un tel point que cette matière ne conservait plus rien de ses apparences, devenait sous ses doigts, sous son souffle, toute autre, perdait peu à peu tous ces caractères essentiels, n'était plus que le véhicule, le support d'une idée poétique, musicale, d'un thème lyrique destiné à éveiller dans les regards et l'esprit du spectateur tout un cycle de sensations, de pensées, de rêves infiniment complexes, par l'oubli total du matériau même dans lequel Gallé les avait, c'est bien le cas de le dire, cristallisés et avec lequel ces sensations, ces pensées, ces rêves n'étaient rattachés par aucun lien logique et rationnel.



Paul Mallon. Chaise.



Paul Mallon. Chaise.

Mais ce qui chez Gallé se justifiait, car Gallé faisait des poèmes avec du verre comme l'on fait des poèmes avec des mots, de la musique avec des sons, et ces poèmes de verre étaient des poèmes de Gallé, comme les autres sont des poèmes de Mme de Noailles et non d'un autre, de Debussy et non d'un autre — n'avait plus aucune raison d'être, ni techniquement ni artistiquement parlant, chez un autre que lui, et l'on a bien vu à quels résultats pitoyables ont abouti les efforts de ceux qui ont essayé, après lui, de prendre en main l'instrument qu'il s'était créé.

Le seul moyen donc pour un verrier moderne de faire œuvre personnelle, c'était d'abord, de tourner résolument le dos aux tentatives de celui qui, parmi

ses devanciers, avait si délibérément rompu avec les traditions de son art, de se former son propre métier en tenant compte avant tout des conditions de la matière que ce métier utilise et de chercher ensuite à en tirer des effets nouveaux mais sans excéder jamais ces conditions, Maurice Marinot ne fait pas autre chose.

« Je pense, écrivait-il, qu'une belle verrerie garde au maximum l'aspect du souffle qui l'a créée et que sa forme doit être un moment de la vie du verre fixé par le refroidissement.

« Les anciennes verreries françaises, d'une perfection si simple, qui ne prétendent ni à la matière précieuse, ni à la virtuosité d'exécution — et le miracle est plus grand d'être sans apprêt — ont été créées par des verriers lucides et robustes aimant le verre et vivant avec lui. Je les préfère aux tours de force orgueilleux et aux jongleries des Vénitiens; leurs matières plus robustes, leurs formes plus simples et plus ordonnées sont plus belles de l'amour du verre que de l'orgueil du verrier. Elles expriment parfaitement, avec les qualités du verre, les qualités de la race... Ce n'est pas être verrier que de tracer des lignes ou de fixer des taches sur du verre, car il n'y a pas de connaissance réelle d'une matière en dehors de la connaissance approfondie de son métier.



(Phot. Lib. de France)
Martine. Coin de salle à manger pour un rendez-vous de chasse.

« Etre verrier, c'est souffler la matière transparente près des fours aveuglants, c'est par le souffle de ses lèvres et par les outils de son art, travailler dans la chaleur cuisante et la fumée, les yeux pleins de larmes, les mains charbonneuses et brûlées. C'est ordonner des lignes simples dans la matière sensible par le rythme conjugué avec la vie propre du verre, afin de retrouver ensuite, dans l'immobilité brillante des verreries la vie du souffle humain qui appellera les vivants décors. Ces décors vaudront ensuite en proportion du respect ou mieux de l'avivement des deux qualités significatives du verre : transparence, éclat ». (1)

Ces principes excellents, formulés avec la netteté et la profondeur de vues que seul un homme de métier peut apporter sur *son* métier, sont ceux sur lesquels repose ou devrait reposer la réalisation de toute œuvre d'art décoratif; et ils nous apportent d'utiles lumières sur la conception que se fait Marinot de son art personnel et sur l'évolution qui s'est accomplie dans sa production, à mesure que s'affinaient et se perfectionnaient ses connaissances techniques.

A ses débuts, en effet, il se souciait presque uniquement de superposer à ses verreries un décor d'émail, motifs floraux, figures, oiseaux, ornements d'un caractère synthétique très moderne, traités avec une liberté charmante, beaucoup d'à-propos et d'esprit, sur des fonds unis ou givrés. Son succès fut très grand: il lui aurait donc suffi de ne pas chercher plus avant et de s'en tenir à cette technique dont il avait su tirer un si heureux parti. Mais de nouveaux problèmes le passionnaient et ce procédé de décoration superficielle ne tarda pas à le laisser indifférent. Etant admis que la transparence et l'éclat sont les deux qualités primordiales, essentielles de toute œuvre de verre et que la légèreté, la minceur ne sont, par suite, que des qualités secondaires (auxquelles on attache, d'ailleurs, beaucoup trop d'importance lorsqu'il ne s'agit point d'objets usuels), il en arriva bientôt, poussé par son désir d'incorporer de plus en plus le décor dans la matière, à superposer de plus nombreuses couches de verre et à donner à ses vases, à ses bols, à ses coupes, à ses flacons une épaisseur de plus en plus grande, et il obtint ainsi des effets

(1) Maurice Marinot *L'Amour de l'Art*, septembre 1920.



JAULMES. Le Départ des Américains pour la Grande Guerre. Tapisserie des Gobelins.

d'une richesse, d'une profondeur, d'une nouveauté, d'une variété prodigieuses.

Ces flacons, ces coupes, ces vases, ces bols que souffle et modèle Marinot avec ses outils primitifs, les uns semblent faits d'une peau de serpent transparente prise entre des couches de glace, les autres d'une poudre de pierres précieuses tenue en suspension dans une enveloppe d'eau de source ; ceux-ci, on les dirait formés par des volutes de fumée s'enroulant autour d'un rais de lumière, ceux-là d'une efflorescence de givre ou d'une chute de neige légère sur un ciel opalin. D'autres encore, l'on pourrait croire que des minéraux merveilleux composent leur cœur: d'autres, qu'ils sont des fruits étranges et juteux des tropiques; d'autres, que des pétales charnus aux colorations ignorées y sont enfermés pour l'éternité, comme dans un cercueil de parfums translucides et miroitants. Mais ceux qui, sans aucun doute, demeurent les plus captivants, parce que les plus mystérieux, ce sont ceux dont toute la chair, prodigieusement transparente et éclatante, n'est faite que de bulles d'air en ascension constante, tantôt serrées les unes contre les autres par une force attractive irrésistible, tantôt se dispersant à travers la masse fluide du verre qui les tient captives, tantôt répandues partout, gouttes de rosées, perles d'eau figées qui s'égrènent capricieusement, poussière d'astres dont les minuscules sphères lumineuses gravitent dans un champ d'éblouissant cristal, comme animées d'une vie individuelle et mystérieuse.

En même temps, Marinot remettait en honneur le procédé de la décoration du verre par la gravure à l'acide et en obtenait, grâce à l'épaisseur de ses verres, laquelle lui permet des accentuations profondes, d'aussi imprévus que savoureux effets. Sur les flancs, à la panse de certains vases, de certains gobelets, de certains flacons blancs ou de couleur, bleu la pis, bleu clair, jaune d'ambre, rouge fumeux, il grave des images de fleurs, d'oiseaux, de personnages, des schémas expressifs conçus selon la forme de l'objet et auxquels la différence d'épaisseur et de profondeur des traits qui les définissent donne un caractère décoratif très large et très d'aujourd'hui. Inutile de dire que ces figurations limitées au nombre précis de lignes qui suffisent à en rendre la lecture facile et à en accuser l'expression, Marinot les conçoit et les exécute en prévision de l'intensité particulière de vie à laquelle le jeu de la lumière dans les entailles, selon la position et la forme de la pièce achevée, ne manquera point d'ajouter un agrément toujours nouveau.

(Phot. Lib. de France)

L. Jallot. Armoire en palissandre verni.

Mais l'originalité foncière d'un verrier comme Marinot ne doit pas non plus rendre aveugle sur les mérites de ses confrères.

J'ai cité à plusieurs reprises le nom de Dammouse ; c'est un artiste qui, dans un tout autre ordre de recherches que Marinot, a exécuté bien des pièces exquises, d'une coloration et d'un décor bien particuliers. Le reproche le plus grave que l'on pourrait adresser à Dammouse, c'est, peut-être, de ne pas laisser assez à la matière qu'il emploie sa transparence, de la faire un peu trop volontiers ressembler à d'autres matières, d'en dissimuler les qualités essentielles.

Certaines personnes font le même reproche à Decorchemont qui, cependant, le mérite moins que Dammouse. Les pâtes colorées qu'emploie Decorchemont conservent une transparence ; à travers leur épaisseur, ciselée, si l'on peut dire, de motifs ornementaux rappelant certains guillochages et d'une conception souvent aussi heureuse que riche, à travers leurs colorations plutôt lourdes, comme volontairement assombries et, malgré tout, somptueuses, la lumière se joue encore. La technique de Decorchemont est extrêmement intéressante ; elle m'apparaît à la fois antique et moderne, évoquant des ressouvenirs de verreries égyptiennes, orientales et portant la marque, cependant, d'un sens de la modernité incontestable.

La décoration du verre par l'émail a trouvé en Marcel Goupy un réalisateur de la plus charmante imagination. Goupy a le sentiment du verre, cela est certain. Peut-être pourrait-on regretter qu'il ne s'oriente pas avec plus de netteté vers un art plus puissant, plus sain, plus vrai. Telles qu'elles sont, ses productions sont douées d'un charme vrai et d'un vrai agrément.

J.-A Daum enfin, dans ses créations personnelles, montre d'indéniables qualités.

***

Parmi les artistes décorateurs qui, de leurs propres mains, sans le secours d'aucun intermédiaire, à l'exemple des artisans de jadis, composent et exécutent eux-mêmes, du commencement à la fin, ces menus objets précieux, ces bibelots rares et charmants qui font la joie des collectionneurs et des femmes et qui nous apportent, quand ceux qui les ont créés et ceux qui les ont aimés, à qui ils ont d'abord appartenu, et à qui ils avaient donné tant de joie, ont disparu de ce monde, comme un parfum exquisement délicat des habitudes, des goûts, des modes du passé ; parmi ces travailleurs ingénieux et passionnés qui sont en même temps de grands ou de petits artistes sachant imprimer à la plus minuscule chose un véritable caractère d'art, je ne vois personne qui se puisse comparer à Clément Mère : le moindre bibelot signé de son nom ne ressemble à aucun autre.

Comment décrire ses œuvres ? Comment avec des mots en donner une idée ? Ces boîtes, ces bonbonnières, ces boutons, ces manches d'ombrelles ou de parapluies, ces broches, ces bracelets, ces pendentifs, ces flacons, ces éventails, ces petits meubles à bijoux, ces porte-cartes, ces porte-monnaie, ces pochettes, ces réticules, sans doute l'on voit bien de quoi ils sont faits, c'est-à-dire de bois, d'ivoire, de cuir, de soie... mais ce qui est étonnant et admirable, ce sont les effets que Clément Mère parvient à tirer de ces matières, les réalisations d'art auxquelles il aboutit et qui dépassent singulièrement par leur perfection technique, par leur nouveauté, par leur puissance de suggestion, les productions les plus achevées et les plus exquises, anciennes ou récentes du genre. Il ne faut rien de moins pour y réussir qu'une sensibilité aussi originale et aussi particulière que la sienne. Clément Mère est, dans le meilleur sens du mot, un poète, et un poète symboliste. Son art est tout d'allusions, d'assonances subtiles, raffinées, primesautières à la fois et très savantes. Il ne vise jamais — en quoi il a certes raison ! — à reproduire la réalité, par exemple, d'un papillon, d'un fruit, d'une fleur, d'un arbre printanier ou automnal, d'un coucher de soleil, d'un matin brumeux, d'un ciel d'orage... il la suggère.

Mais tous ces mots sont trop précis, trop limitatifs, car Clément Mère ne se soucie en aucune façon de donner à ses compositions ornementales une significa-

Francis Jourdain. Coin de chambre à coucher.

tion évidente, incontestable. Quelques lignes incurvées sinuant sur un fond bombé qu'elles creusené inégalement, quelques touches de canif ou de burin sur une surface d'ivoire ou de bois, quelques traits de couleur, quelques points de broderie enrichissant une de ces étoffes teintes par lui et auxquelles il sait donner grâce à des procédés qui lui sont propres, une incomparable splendeur, il n'en faut pas davantage pour nous enchanter. Toute la beauté diaprée, tous les chatoiements, tous les miroitements, tous les scintillements des ailes de papillon, des carapaces de scarabée, des plumes de paon, de certaines algues, des pétales les plus radieux, des pierres précieuses et des coquilles les plus ensorcelantes, des émaux les plusmerveilleux, il en revêt les formes de ses songes, il les incorpore dans les matières qu'il travaille. Et que d'imprévu, que de spontanéité dans cet art charmant ! Tout est animé de vie. Clément Mère, on le sent, ne doit jamais se mettre à l'ouvrage, selon un plan préétabli, selon une idée préconçue: l'outil en main, il ne suit que sa fantaisie, il n'est l'esclave que de son caprice, il ne s'inquiète que de suivre son rêve. Et peu à peu, comme naît et se développe un thème musical dans l'imagination du musicien ou un thème poétique dans celle du poète, l'objet même qu'il tient entre ses doigts germe et fleurit: ici, autour de cette tache de couleur, un glacis, un cerné d'or, un semis de perles; là, comme une étoile perdue dans un ciel brumeux, un éclat de topaze. Cette coupelle d'ivoire est rose avec des stries d'or; ce pendentif est une grosse turquoise aux veinules vertes, ces boutons ressemblent à des coquillages d'Orient ou à des fleurs épanouies, cette pochette de soie surbrodée suggère un verger au printemps, cette autre un friselis de brise sur une eau dormante au plein soleil de l'été; cette autre évoque un jardin sous le givre, cette autre un vol de perruches parmi les pêchers fleuris... que sais-je encore ?

Compagnie des Arts Français. Fauteuil de salon, tapisserie de Charles Dufresne.

Clément Mère a toujours eu la passion des choses précieuses. Dans ces dernières années, il a composé et exécute des meubles, de petits meubles de bois rares, aux panneaux de cuir gauffré, coloré, doré et enrichi d'ivoire ciselé, qui sont de charmantes merveilles. Il a composé et exécuté également des panneaux de soie brodée pour un boudoir, qui valent les revêtements muraux les plus riches et les plus exquis. C'est un artiste aux ressources infinies qui dans le silence de son atelier, loin de la rumeur des batailles artistiques, patiemment, amoureusement, poursuit son œuvre; c'est un magicien qui tire de la matière inanimée la vie, une vie lyrique, sublimisée par son imagination et cristallisée dans ces bibelots adorables par l'ingéniosité, toujours renouvelée, d'un métier impeccable et d'un inépuisable don d'invention.

Henri Hamm et Georges Bastard se consacrent presque exclusivement au travail du bois, de l'ivoire et de la nacre.

L'ingéniosité de Hamm est délicieuse; c'est merveille de voir avec quelle fantaisie il sait tirer parti du moindre motif décoratif né dans son imagination.



Emile Bernaux. Chaise en acajou sculpté.

avec quelle science de son métier il traite la matière. Il est très raffiné et très sain à la fois et telles de ses menues créations ont un charme précieux et simple qui enchante les gens de goût.

Bastard a réalisé avec la nacre des éventails, des boîtes, des objets de parure ou de toilette qui sont de petits chefs-d'œuvre. Il se sert de la nacre avec une extraordinaire maîtrise, il en tire des effets aussi imprévus que somptueux, des chatoiements d'une splendeur non pareille. Son décor s'inspire peut-être un peu trop volontiers et un peu trop habituellement de motifs japonais ; qu'importe, puisqu'il parvient à force de science et de goût, à les parer d'une séduction toute française et bien d'aujourd'hui.

Chez Mme Simmen-O'Kin, enfin, qui est à moitié japonaise, se retrouvent toutes les qualités de sa race, accrues d'une espèce de charme occidental. Les petits objets d'ivoire, de bois, de cuir, de métal qu'elle cisèle de ses mains fines la montrent en possession de la connaissance approfondie de tous les métiers et douée, comme ses ancêtres, du sentiment de la nature le plus délicat et le plus pénétrant. C'est une artiste de vraie valeur.

Aimons ces bibelotiers, ces artisans adroits, fantaisistes, raffinés, qui créent sans cesse pour la joie de nos yeux et l'embellissement de notre vie intime tant de choses exquises et magnifiques !

CHAPITRE XI

Vue d'ensemble sur l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925. — Les leçons qui s'en dégagent. — Son importance pour l'avenir de l'art décoratif français.

Au moment ou j'achève de corriger les dernières épreuves de ce livre, se produit un événement attendu depuis quinze ans et d'une importance capitale pour l'avenir de l'art décoratif français : l'Exposition Inter-



Jean Bonnet. Tapis (La Maîtrise).

nationale des arts décoratifs et industriels modernes vient d'ouvrir ses portes. Un seul chapitre me restait à écrire ; celui où je me préparais à étudier les évolutions de la mode de 1871 à 1925, comme je l'ai fait pour les périodes précédentes... et déjà la place m'était mesurée, m'étant laissé aller, un peu trop complaisamment peut-être, à mettre en lumière, à travers les œuvres des très nombreuses personnalités d'artistes et d'artisans qui sont l'honneur de la renaissance à laquelle nous assistons, les traits essentiels par lesquelles l'art décoratif français moderne se caractérise. Il m'a donc paru plus important de consacrer ici quelques pages à une vue d'ensemble de l'Exposition de 1925, couronnement des luttes qu'ont traversées les arts du décor depuis quarante ans pour vaincre les résistances des amateurs, des artistes, du public et de la critique, sans parler des industriels d'art, que de faire un tableau des diverses façons de se parer qu'adoptèrent les femmes françaises durant le demi siècle qui vient de s'écouler. Qui donc, d'ailleurs, peu ou prou, ne les connaît, n'en est suffisamment informé, ne possède sur les rayons de sa bibliothèque quelqu'une de ces collections de journaux illustrés où ces modes revivent dans leur bizarrerie, leur étrangeté, leur ridicule, leur fantaisie charmante, depuis le temps des tournures et des manches larges jusqu'à celui des robes cloches et à celui des robes entravées, depuis le temps des chapeaux parapluies jusqu'à celui des petits casques et des redingotes, depuis celui où les femmes portaient des postiches jusqu'à celui des cheveux courts, depuis celui où les femmes s'habillaient selon leur catégorie sociale jusqu'à celui où elles



Fernand Nathan. Chaise.



Edouard Benedictus. Tapis (La Maitrise).

s'habillent toutes de la même manière, avec ce goût déconcertant de l'uniformité qui est bien une des marques les plus typiques de l'époque présente, depuis celui où l'on dansait encore la valse et le quadrille des Lanciers jusqu'à celui où l'on danse le fox-trott ? Sans doute aurait-il été intéressant, pour moi tout au moins, de définir le rôle de plus en plus important qu'a joué l'art décoratif nouveau, qu'ont joué les artistes du décor dans les transformations de la mode, surtout en ce qui concerne la fabrication, l'ornementation des tissus et la place de plus en plus prépondérante qu'y a prise l'influence de l'Orient, de faire état des prodigieux progrès réalisés par les industriels de la mode lesquels ont produit durant ces dernières années des étoffes d'une splendeur, d'une délicatesse, d'un raffinement, d'un charme véritablement extraordinaires ; et je n'aurais certainement pas négligé de rendre justice à l'apport considérable d'un Poiret, lequel a orienté l'art de la toilette vers des horizons nouveaux ni de mentionner telles publications comme la *Gazette du Bon Ton* et enfin le fait que les arts de la mode aient attiré à eux tant et de si charmants artistes, les Lepape, les Marty, les Martin, les Barbier dont l'imagination féconde, les suggestions audacieuses ont si puissamment aidé à accentuer le caractère artistique de la vie mondaine et même de la rue. Mais un sujet plus grave et d'intérêt plus général me sollicitait impérieusement.

L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes vient d'être inaugurée officiellement. Vu qu'elle n'est pas encore entièrement achevée, que bien des pavillons, nombre de galeries ou de stands ne sont pas encore ouverts au public, il m'est impossible de faire autre chose que d'en apporter ici une impression d'ensemble et quelques réflexions sur les conséquences que cette manifestation grandiose peut avoir sur l'avenir de l'art décoratif français.

Raoul Dufy. Tissu d'ameublement (édité par Bianchini-Férier).

J'ai souvent déploré, au cours de cet ouvrage, l'absence d'originalité, la pauvreté, le mauvais esprit, je veux dire, l'esprit rétrograde de l'architecture française durant le dix-neuvième siècle tout entier. Comment des arts décoratifs modernes auraient-ils pu exister alors que l'art souverain, l'architecture, se confinait presque exclusivement dans la copie et le pastiche ? Je crois avoir montré assez nettement que les artistes décorateurs, les artisans, les « ensembliers », les « meubliers » animés du désir de la nouveauté, ont travaillé depuis 1895, pour ne pas dire depuis 1889, *dans le vide*. Ils composaient des décors muraux, des tapis, des meubles, des objets d'art, des appareils d'éclairage modernes mais qui ne pouvaient prendre place que dans des maisons de style Louis XVI. L'art décoratif moderne ne connaîtrait donc son plein épanouissement que le jour où naîtrait une architecture moderne, c'est-à-dire en étroit accord avec la vie moderne telle que l'ont faite — qu'on le regrette ou non, peu importe — les découvertes de la science, la passion de l'automobile et des sports, les conditions sociales, économiques, morales de la vie moderne. Le souhait le plus ardent de tous ces esprits raisonnables était donc qu'une génération nouvelle de bâtisseurs animés d'un esprit nouveau trouvât l'occasion de faire ses preuves.

Cette occasion s'est présentée. Tous ou presque tous les « jeunes » architectes ont pu participer effectivement à l'Exposition de 1925, soit grâce à des commandes officielles, soit grâce à l'initiative privée. Toute licence, on peut le dire, leur a été laissée pour

montrer de quoi ils sont capables, pour réaliser leur idéal. Comment ont-ils rempli leur tâche ? Quelle leçon se dégage de leur effort ? Est-on en droit de déduire des réalisations qu'ils nous présentent qu'une architecture française moderne nous est née enfin ? Hélas ! hélas ! je voudrais le croire, et je ne le puis, quelque ardent désir que j'en aie ; et je ne suis, hélas ! pas le seul à ne pas le pouvoir.

« Je n'approuve pas beaucoup ces grandes foires où c'est toujours le plus riche qui a la plus grande et la meilleure place, où c'est l'argent qui établit l'échelle des valeurs.

« Cette exposition sera ce que sont toutes les expositions : un ensemble médiocre et quelques choses, — bien rares du reste, — intéressantes.

« Au point de vue architectural, le seul qui m'intéresse, cela nous procure l'occasion de mesurer le chemin parcouru depuis 1900. Mais hélas ! sauf de très rares exceptions, on est obligé de reconnaître qu'on a rétrogradé au lieu d'avancer.

« En 1900, c'était le triomphe du macaroni, des tortillons, de l'ornement. Maintenant on a *l'air* de supprimer l'ornement, mais *l'air* seulement. On ne parle plus que de la ligne droite, de la chose essentielle, de la construction. Mais, à y bien regarder, ce sont les ornements qui deviennent la chose essentielle tant on en veut mettre, et finalement il y a encore plus de choses inutiles que jadis. Seulement ces choses inutiles sont tellement rigides et nues que les non-initiés les prennent pour des choses essentielles. L'erreur est bien plus grave puisque dissimulée, et il faudra une sérieuse réaction pour sortir de l'ornière où l'on s'enfonce ».

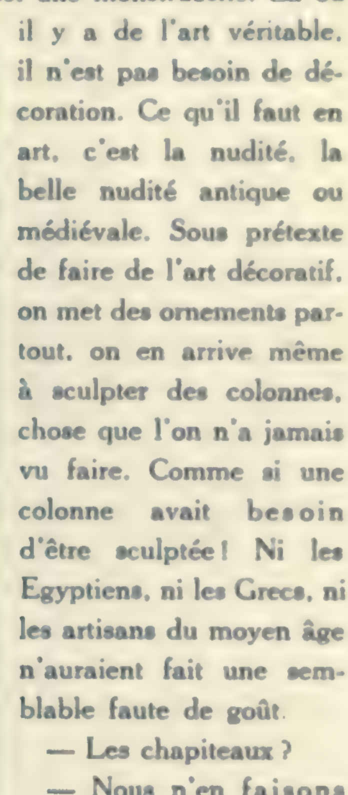


Raoul Dufy. Damassé pour ameublement (édité par Bianchini-Férier).

Ainsi s'exprime l'architecte Auguste Perret, auteur du Théâtre des Champs-Elysées et de l'Eglise du Raincy. Et comme son interviewer lui objecte :

« Si en architecture l'effort est nul, estimez-vous qu'il en soit de même pour l'Art Décoratif ? »

« L'Art Décoratif, répond Perret, est à supprimer. Je voudrais d'abord savoir qui a accolé ces deux mots : *art* et *décoratif*. C'est une monstruosité. Là où il y a de l'art véritable, il n'est pas besoin de décoration. Ce qu'il faut en art, c'est la nudité, la belle nudité antique ou médiévale. Sous prétexte de faire de l'art décoratif, on met des ornements partout, on en arrive même à sculpter des colonnes, chose que l'on n'a jamais vu faire. Comme si une colonne avait besoin d'être sculptée ! Ni les Egyptiens, ni les Grecs, ni les artisans du moyen âge n'auraient fait une semblable faute de goût.



— Les chapiteaux ?

— Nous n'en faisons plus de chapiteaux. C'était bon pour l'architecture de pierre. Le béton armé les a supprimés.

— Allez-vous jusqu'à rejeter complètement d'un édifice la peinture et la sculpture ?

— Non, j'admets parfaitement dans un bel édifice la fresque destinée à illustrer le monument, à préciser sa destination, mais seulement dans les parties creuses, afin de laisser à la charpente toute sa pureté. C'est ainsi que j'ai admis au théâtre des Champs-Elysées les bas-reliefs et les fresques de Bourdelle, celles de Roussel et de Marval.

— Et la question des meubles, comment la résolvez-vous ?

— On les supprimera peu à peu pour en arriver aux grands placards réservés dans les murs de telle sorte que les pièces seront entièrement démeublées, sauf pour les sièges et les tables.

« Mais nous n'en sommes pas là. Il faut encore construire des meubles, et je suis stupéfié du manque d'invention des décorateurs. Pourquoi, puisque la mécanique est toute puissante et qu'elle est arrivée à un tel degré de perfection, ne pas s'en servir ! Quand on pense qu'il y a cette merveille qu'est le roulement à billes et que personne n'a jamais eu l'idée de s'en servir pour un meuble !

Que n'auraient fait, avec de pareils moyens les artisans du XVIII° siècle, si ingénieux, si habiles, que certains meubles de cette époque sont de véritables miracles (1) ».

Il se peut qu'un artiste créateur, d'une personnalité aussi marquée qu'Auguste Perret se laisse entraîner à certains partis pris en présence de conceptions aussi différentes de la sienne que les conceptions de la plupart des bâtisseurs et des décorateurs de l'Exposition de 1925 ; rien n'est plus naturel. Que de choses cependant sont à retenir entre ses déclarations si cougeuses ! Perret généralise ; il en a le droit, certes Particularisons quelque peu.

N'est-il pas évident qu'un homme comme M. Charles Plumet, sur qui l'on était en droit de fonder la plus grande confiance, fait ici faillite et comme architecte en chef de l'Exposition et comme auteur de la Cour des Métiers et des quatre Tours qui flanquent l'Esplanade des Invalides ? La Cour des Métiers, telle qu'elle avait été conçue par l'auteur de ce livre, selon un plan spirituel, un thème idéal, un programme élaboré par lui, approuvé par le Commissaire général de l'Exposition, M. Fernand David, et abandonné ensuite, il serait trop long de dire pourquoi, aurait pu être une haute et noble réalisation d'art. Elle manque déplorablement de tenue et d'unité, elle est vulgaire et aussi peu moderne que possible. Et l'on ne peut qu'en écrire autant des quatre tours massives, colossales — et si petites cependant d'échelle — dont toute la fonction est d'abriter à leur unique éloge des restaurants ou des « Thés-dansants ».

Fernand Nathan. Damas.

La plupart des portes — monumentales, oh ! combien ! — et surtout celles de M. Patout, place de la Concorde, de MM. Ventre, Favier et Brandt, avenue Nicolas II, de M. Boileau, quai d'Orsay, sont aussi ridicules qu'inutiles et témoignent d'une incompréhension vaniteuse qui fait presque pitié

La plupart des pavillons, qu'il s'agisse de celui des Grands Magasins du *Printemps* par M. Sauvage, de celui du *Bon Marché* par M. Boileau, ou de celui des *Galeries Lafayette*, le meilleur, cependant, par MM. Hiriart, Tribout et Beau, ou enfin de celui de la Manufacture de Sèvres par M. Patout ne valent guère davantage.

Il serait injuste, par exemple, d'en dire autant de la transformation du Grand Palais par M. Letrosne et de la Salle des Fêtes de MM. Süe et Jaulmes. Mais en ce qui concerne la première, s'il est permis de louer la sobriété et la grandeur de l'ordonnance adoptée par M. Lestrosne, l'on ne peut s'empêcher de constater la faiblesse de l'ornementation et de la mouluration et, pour ce qui est de la seconde, il faut bien convenir qu'en dépit de ses qualités fortes et franches, elle est

(1) *Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition des Arts décoratifs* dans *l'Amour de l'Art*, Mai 1925.



(Phot. Lib. de France)

GUILLEMARD. SALLE A MANGER. (Atelier Primavera.)

empreinte d'une sorte de redondance quelque peu excessive.

Que cela paraît cependant réussi, lorsque l'on pénètre dans la Salle des Congrès dont l'architecture est due à M. Haubold et la décoration à M. H.-M. Magne. Passe encore pour l'architecture, mais on ne peut rien imaginer de pire, de plus plat, de plus niais, de plus haïssable à tous les égards que la peinture prétendûment décorative qui recouvre l'hémicycle de cette salle. Seuls les panneaux dont sont ornées, si l'on peut dire, les murailles de la Cour des Métiers méritent de lui être comparés. Que d'exemples encore l'on citerait qui ne feraient que renforcer le jugement porté par Auguste Perret ! Mais je dois me borner.

Une seule grande œuvre architecturale se dresse parmi ce tumulte de bâtisses inspirées surtout par le besoin de paraître, de briller, d'étonner: c'est à Auguste Perret qu'elle est dûe et c'est le théâtre qu'il a édifié au fond de l'Esplanade des Invalides à gauche de la Cour des Métiers. Que n'ai-je la place de dire tout ce qu'il y a à dire de cette construction si neuve et si traditionnelle à la fois, si simple et si riche d'élégance et de logique, si clairement écrite et si fortement pensée, si hardie et si normale, sa pureté formelle et son absence absolue de toute parure inutile, de toute superfétation, de toute rhétorique !

Et il faut signaler encore, parmi les œuvres dignes d'intérêt les quelques évocations d'architecture régionale que présente cette exposition. Là, du moins, les bâtisseurs ont été tenus à quelque réserve et ne pouvant échapper à l'emprise des traditions locales ils se sont efforcés de respecter leurs limites. Tout en renouvelant certaines formes ils continuent de s'y asservir ; et de rester provençaux, bretons, alsaciens, normands ne les empêche en aucune façon d'être modernes et d'être français : ce que sont loin d'être, autant qu'il serait à souhaiter qu'ils le soient, la plupart des constructeurs qui forment le bataillon des grands espoirs de l'architecture moderne.



Fernand Nathan. Toile imprimée en 3 couleurs.

***

Pour ce qui est enfin des ensembles décoratifs des intérieurs, des meubles isolés, des tissus, des tapis, des œuvres de verrerie, de métal, de céramique, de bijouterie et d'orfèvrerie, des arts du livre, etc., etc., il est à craindre, si ce n'est à espérer, que l'exposition de 1925 ne nous apporte pas grand chose de nouveau, et cela vaut infiniment mieux. Oui, il est préférable que nous trouvions ici la confirmation mûrie, sérieuse, consciente des heureuses tendances qui caractérisent l'art décoratif français depuis quinze ans et qui le montrent en si bonne voie, qu'un grand nombre de ces prétendues nouveautés, conçues et réalisées hâtivement en vue d'une manifestation exceptionnelle comme celle-ci. J'ai la ferme assurance, d'après ce qu'il m'a été possible d'entrevoir, qu'il en sera ainsi et je m'en réjouis bien vivement, car cela importe plus que tout.

Que cette exposition nous fournisse la preuve éclatante que l'art décoratif français moderne est doué d'une belle et forte vitalité, qu'il sait où il va, ce qu'il veut, qu'il a conscience de son destin et nous serons satisfaits et nous aurons le droit de l'être, tout comme nous le sommes de voir qu'au cours de ces

quinze dernières années il a déjà donné naissance à un si grand nombre de productions de la plus précieuse valeur.

Serait-ce à dire que tout y soit également remarquable et également digne d'éloge et que chacun des artisans à qui sont sont dûes ces productions ait atteint dans sa spécialité un tel degré de perfection que tout progrès lui devienne désormais impossible ?

Serait-ce à dire que l'art décoratif français moderne se soit cristallisé dans des formes définitives, dans des formules fixes et des canons immuables, comme l'ont fait à de certains moments de leur histoire les styles d'autrefois et qu'il n'ait plus aujourd'hui qu'à se répéter ? Personne ne doit le souhaiter, personne ne le souhaite moins que moi, car le souhaiter, ce serait vouloir sa mort.

Le souhaiter, c'est vouloir substituer au magnifique élan de vie et de libre recherche auquel nous assistons et dont nous sommes trop les contemporains pour en sentir toute l'importance et, j'ose le dire, toute la beauté, des poncifs ou des recettes qui, si nouveaux qu'ils puissent être — en employant ce mot dans son sens le meilleur — ne seraient pas moins qu'ils l'ont été pour les styles d'autrefois, des entraves au fécond épanouissement de toute idée neuve et hardie, de toute conception primesautière, de toute originalité individuelle ; le souhaiter,

J. Ruhlmann. Bonheur-du-jour.

c'est exiger de l'art décoratif moderne — dont la raison d'être, étant donné les conditions économiques, sociales et morales de l'heure présente que nous voyons être en pleine et rapide et incessante évolution, étant donné le développement du goût et l'accession constante des nouvelles classes à la connaissance et à la possession d'un bien-être matériel qui leur avait été jusqu'à présent refusé, dont la raison d'être, dis-je, est de s'adapter sans cesse, aussi intimement, aussi adéquatement que possible à ces conditions — qu'il s'asservisse, pour se réaliser, aux mêmes lois qui ont régi la formation d'un style au XVIIe ou au XVIIIe siècle, par exemple ; le souhaiter, c'est enfin prétendre interdire à l'artiste décorateur d'exprimer dans son œuvre sa propre personnalité, sa conception propre de la vie, contrairement à ce que l'on accepte (pour ne pas dire qu'on l'exige) du peintre, du sculpteur, du musicien et du poète.

Sans doute, entre tous ces créateurs d'ensembles décoratifs, entre ces céramistes, ces verriers, ces ferronniers, ces dessinateurs de tissus, de tapis, de papiers peints, ces décorateurs de livres, ces émailleurs, ces bibelotiers, entre tous ceux que nous voyons chaque jour dépenser tant d'imagination pour parer nos demeures, se peuvent distinguer des traits communs, certaines façons communes de penser, de

sentir, de composer, un idéal commun, une unanime volonté de se discipliner de plus en plus, de se maîtriser, cela, non point, il est vrai, selon des règles immuables et des formules préétablies, mais selon les nécessités psychologiques de leur temps, lesquelles sont infiniment plus complexes, plus diverses, plus rapidement changeantes que jadis; sans doute il est aisé de discerner entre ceux-ci et ceux-là des affinités, entre leurs productions un air de famille, et c'est tant mieux, certes ! Mais que de différences, cependant, entre les créations d'ébénistes comme Ruhlmann et Chareau, comme Dufrêne et Jourdain, comme Follot et Montagnac, comme Süe et Mare et Groult, entre des céramistes comme Lenoble et Delaherche, comme Decœur et Moreau-Nélaton, entre des verriers comme Lalique, Marinot et Decorchemont, entre des ferronniers comme Desvallières et Brandt, etc. Et en quoi, je vous le demande, en quoi cela nuit-il à l'unité de ce mouvement, en quoi cela diminue-t-il sa cohésion ?



Fernand Nathan. Dressoir en frène et palissandre.

Ne voyons-nous pas, en sculpture, œuvrer simultanément Bourdelle et Bernard, Maillol et Poisson, Contesse et Marque, Mlle Poupelet, Wlérick, Pompon, Navarre et en peinture Matisse et Laprade, Guérin et Favory, Bonnard et Marquet, Flandrin et Girieud, Denis et Lombard, Dufrénoy et Vuillard, par exemple ? Ne sont-ils point les uns et les autres des sculpteurs et des peintres d'aujourd'hui qui, les uns comme les autres, diversement, contribuent à la richesse et à la suprématie de cette Ecole française moderne qui n'a nulle part au monde de rivale et à qui tous les artistes de l'univers entier viennent demander des leçons et des exemples !

Et, pour en revenir à nos décorateurs, en quel autre pays, je me le demande, est-il possible de rencontrer, à l'heure actuelle, une aussi nombreuse pléiade d'aussi ingénieux, aussi originaux, aussi remarquables talents ?

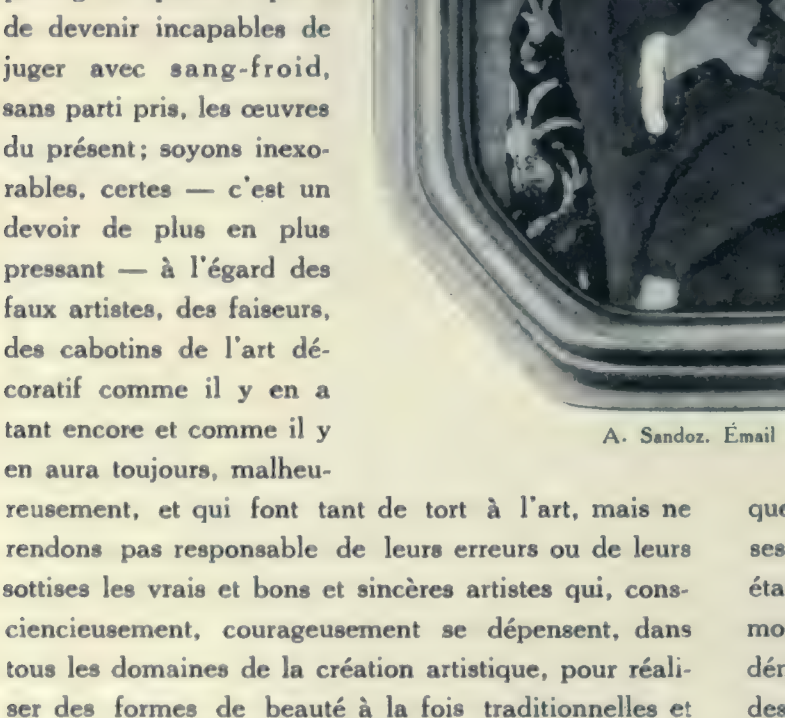
Depuis trente ans, sinon davantage j'ai suivi d'aussi près que possible ce mouvement de rénovation des arts décoratifs. J'ai assisté à l'épanouissement des arts du décor en Angleterre, à la naissance de l'art décoratif en Belgique, en Allemagne, en Hollande, en Autriche, j'ai connu les efforts de la Hongrie, de la Russie, de la Suisse, des Pays scandinaves ; nulle part, à aucun moment, autant d'artistes ne se sont trouvés rassemblés, capables de créer — toutes différences de race, de tempérament, d'éducation, de climat, de mœurs considérées — dans les diverses branches des arts décoratifs, capables de créer aussi continûment une succession d'œuvres de meilleure qualité et correspondant mieux à l'état d'esprit de leur milieu ethnique que celles qui



Richard Desvallières. Devant de feu.

éclosent chaque jour, depuis quelques années, chez nous.

Cessons donc de méconnaître, comme nous en avons, hélas! l'habitude, les efforts de nos contemporains; cessons de nous laisser hypnotiser par le prestige du passé au point de devenir incapables de juger avec sang-froid, sans parti pris, les œuvres du présent; soyons inexorables, certes — c'est un devoir de plus en plus pressant — à l'égard des faux artistes, des faiseurs, des cabotins de l'art décoratif comme il y en a tant encore et comme il y en aura toujours, malheureusement, et qui font tant de tort à l'art, mais ne rendons pas responsable de leurs erreurs ou de leurs sottises les vrais et bons et sincères artistes qui, consciencieusement, courageusement se dépensent, dans tous les domaines de la création artistique, pour réaliser des formes de beauté à la fois traditionnelles et modernes, c'est-à-dire où palpite l'âme d'aujourd'hui, tout comme les anciens ont incarné dans leurs œuvres celle de leur époque. L'heure, d'ailleurs, est singulièrement grave pour l'avenir de nos arts décoratifs. Jamais, on peut le dire, leur destinée ne s'est trouvée exposée à plus de dangers, par suite des risques que leur fait courir l'industrialisation à outrance de notre temps. L'art décoratif français ayant cessé d'être le producteur d'objets uniques qu'il a été à ses débuts, s'étant mis résolument à la tâche de s'adresser à tous, d'abord par raison, ensuite par nécessité, il importe grandement à son succès définitif et à sa pénétration dans toutes les classes sociales — facteur essentiel de ce succès — qu'il établisse un *modus vivendi* avec les capitaines d'industrie, une charte par laquelle seront rigoureusement définis les rôles respectifs du fabricant et du créateur de modèles. La chose n'a point été malaisée dans des pays de méthode et de discipline comme l'Allemagne; elle est très malaisée chez nous. Ce qui fait la vitalité et l'originalité de notre art c'est la force d'individualisme de ceux qui le pratiquent. Défaut grave, qualité précieuse entre toutes; défaut et qualité par quoi est devenue de plus en plus difficile à réaliser l'entente entre l'artiste et l'industriel. Celui-ci a cru longuement — et il était en droit de le croire alors que l'art décoratif moderne n'en était encore qu'à ses balbutiements — que la collaboration de celui-là était inutile ; celui-là a cru longtemps — en quoi il s'est montré bien peu prévoyant — qu'il lui suffirait de démarquer éternellement les formes et l'ornementation des styles consacrés pour que son industrie continuât de prospérer et qu'il pourrait se passer éternellement du concours de celui-ci. Ni l'un ni l'autre, en vérité, ne tenaient assez de compte de l'évolution et du progrès. Et le problème est apparu à leurs yeux dans toute son ampleur et dans toute sa difficulté le jour où, des rayons d'art décoratif moderne ayant été créés par les Grands Magasins — le *Printemps*, d'abord, les *Galeries Lafayette* ensuite et enfin le *Bon Marché* et le *Louvre* — sans parler des innombrables boutiques d'art décoratif qui se sont créées à Paris et dans les grandes villes de province, il s'est agi de les approvisionner. De plus, le goût du public s'étant affiné et laissé conquérir par l'art moderne, il a fallu, sous peine de mort, produire pour le satisfaire avec une activité toujours grandissante. La tyrannie de la mode est intervenue aussi. Il n'y avait en





A. Sandoz. Émail peint.



Service de la cristallerie de Baccarat.

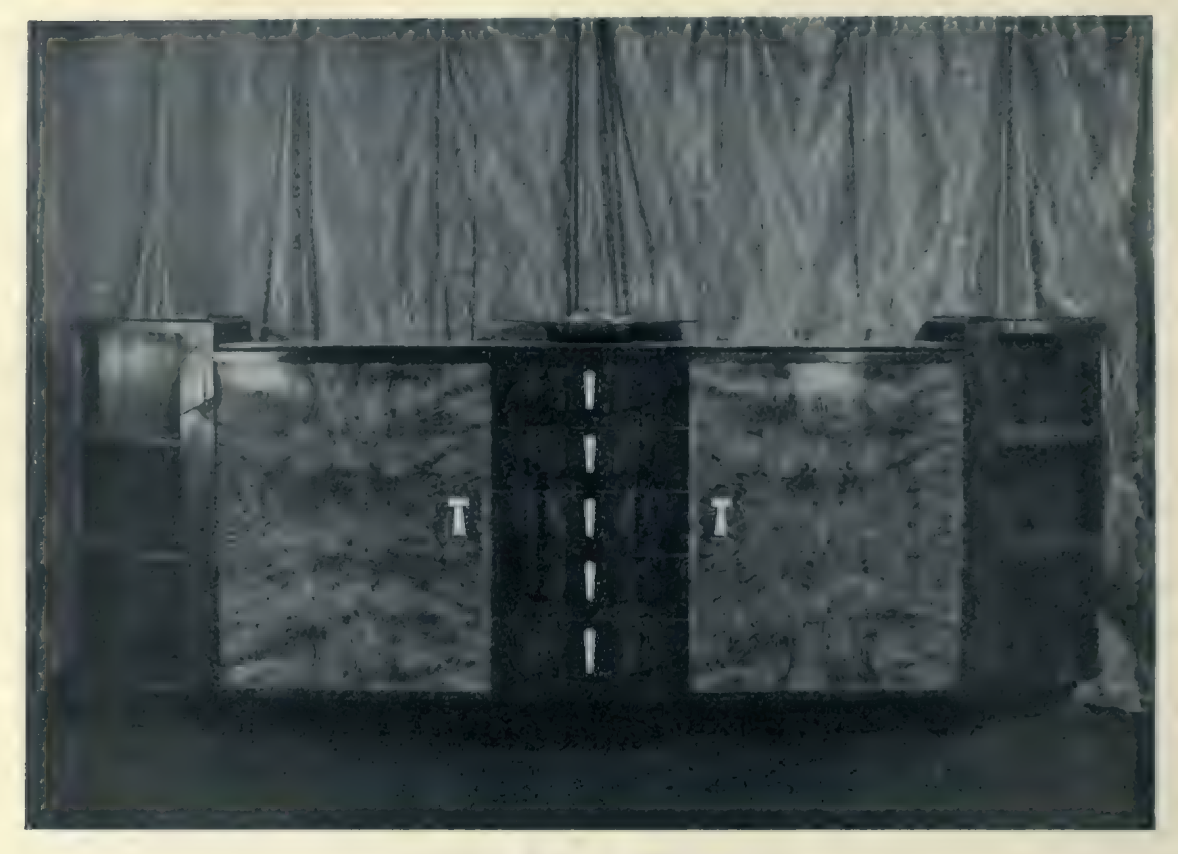
somme, avant la guerre, que dans les Salons de printemps et d'automne, au Salon annuel de la Société des Artistes Décorateurs et dans quelques boutiques que se pouvaient rencontrer les productions des artisans du décor moderne; l'on peut les voir partout et sans cesse à présent. Il a donc bien fallu que les fabricants se préoccupassent de satisfaire aux demandes et aux exigences de plus en plus précises d'une clientèle chaque jour plus nombreuse et plus compétente. L'ont-ils fait ? Et, s'ils l'ont fait, comment et dans quelle mesure se sont-ils mis à rattraper le temps perdu, avec quels moyens, quelles méthodes, à l'aide de quelles collaborations ? Quel est l'esprit qui les anime ? Parviendront-ils à dissiper les malentendus créés entre le créateur de modèles et le fabricant par l'obstination qu'a mise depuis trente ans celui-ci à combattre les tendances de celui-là, par l'opposition qu'ont rencontrée chez celui-là toutes les tentatives de modernisme de celui-ci ?


Service de la cristallerie de Baccarat. Corolle.

A tout prendre, la situation n'est pas très loin d'être, en 1925, ce qu'elle était entre 1890 et 1900 ou au lendemain même de l'Exposition de 1900. Si les fabricants, si les capitaines d'industrie de 1925 font mine de se rallier à l'art décoratif moderne, ce n'est évidemment qu'à leur corps défendant et contraints et forcés par des nécessités d'ordre économique et non pas d'ordre artistique. Pour dire d'un mot toute ma pensée: ils n'ont pas la foi, la foi qui remue les montagnes. Ils sont des tièdes. Au lieu de se lancer franchement, résolument, dans la mêlée, d'engager pour le succès de la modernisation de leurs modèles tous les capitaux nécessaires, de prendre courageusement le taureau par les cornes, ils ont l'air indécis et flottant de gens qui ne font qu'accepter une situation, au lieu de la dominer.


Fernand Nathan. Salle à manger (Atelier Primavera).

Pour renou-



Dominique. Meuble en palissandre verni.

veler leur fabrication pour créer à leur industrie ou à leur commerce des débouchés nouveaux en lui donnant une impulsion nouvelle, ils n'ont cependant et ne peuvent avoir que l'embarras du choix parmi les artistes et les artisans qui ont fait leurs preuves et se sont révélés et se révèlent chaque jour capables de les y aider, dans toute la mesure de leur talent. Mais ils sont des tièdes.

Le règlement de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes excluant absolument « les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens » et stipulant que n'y sont admises que « les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle », il leur a bien fallu se rendre à l'évidence qu'ils ne pourraient y prendre part sans donner à leur production un caractère nettement moderne, et ils ont compris enfin toute la grandeur de leur rôle. Y persisteront-ils ? Tout permet de le croire et l'on ne saurait trop ardemment le souhaiter et d'autant plus ardemment que c'est de la collaboration intime, étroite de l'industriel et de l'artiste que dépend, plus que jamais, l'avenir économique, artistique, social de l'art décoratif français.



J. A. Daum.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

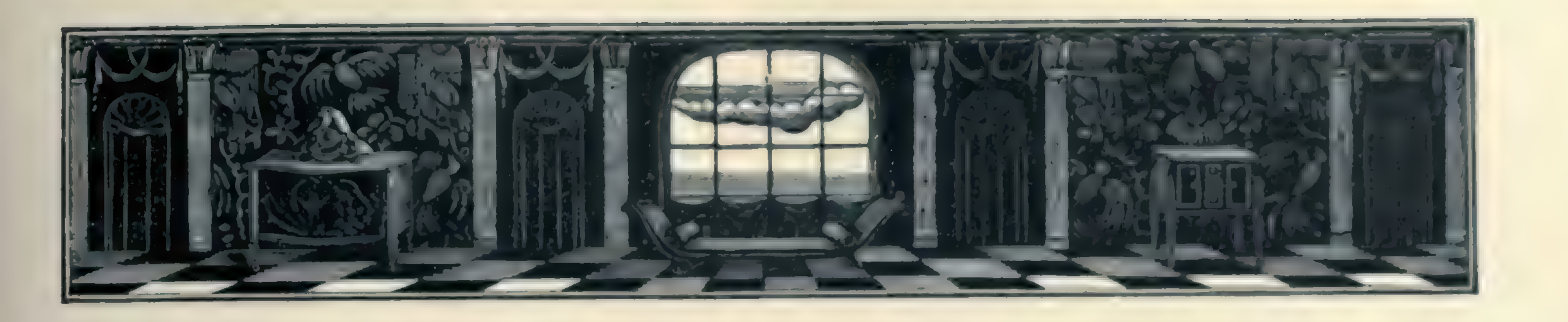


TABLE DES GRAVURES

INTRODUCTION

LIVRE I

La Révolution. — Le Directoire. — Le Consulat. L'Empire (1789-1815).

LIVRE II

La Restauration.
La Monarchie de Juillet (1815-1848).

LIVRE III

Le Second Empire (1852-1870).

LIVRE IV

La Troisième République (1870-1925).

TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE

IMPRIMERIE DE COMPIÈGNE
3217 8 - 1925


353

